

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE**

**ANDRÉIA DE ALCANTARA**

**A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM, ENTRE OS EX-VOTOS E AS XILOGRAVURAS:  
A CONSTITUIÇÃO DE UMA TRADIÇÃO**

**GUARULHOS  
2018**

**ANDRÉIA DE ALCANTARA**

**A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM, ENTRE OS EX-VOTOS E AS XILOGRAVURAS:  
A CONSTITUIÇÃO DE UMA TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História da Arte.

Orientação: Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira

**GUARULHOS  
2018**

Alcantara, Andréia de

A persistência da imagem entre os ex-votos e as xilogravuras: a constituição de uma tradição/ Andréia de Alcantara. – 2018.  
157 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira.

Título em inglês: The similarity of images, techniques and themes between the ex-votos and the wood engraving art: The establishment of a tradition.

1. Arte Popular. 2. Cultura Popular. 3. Ex-votos. 4. Xilogravura. I. Tavares, André Luiz Tavares. II. Título.

**ANDRÉIA DE ALCANTARA**  
**A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM ENTRE OS EX-VOTOS E AS XILOGRAVURAS:**  
**A CONSTITUIÇÃO DE UMA TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Linha de Pesquisa: Arte, Circulações e Transferências.

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. André Luiz Tavares Pereira  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

---

Prof. Dr. Oscar Alejandro Fabian D'Ambrósio  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Virgínia Gil Araujo  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)



aos Artistas Populares: (re)conhecidos ou anônimos,  
por viverem e compartilharem arte

à São Francisco da Chagas, Bom Jesus de Matosinhos,  
Nossa Senhora Aparecida, pela graça alcançada

## AGRADECIMENTOS

De coração agradeço,

Ao professor André Luiz Tavares, por ter acreditado no potencial desta pesquisa e ter favorecido o visível amadurecimento dos rumos que ela tomou.

Aos professores que compartilharam de seus conhecimentos, Virgínia Gil Araujo, Oscar Alejandro Fabian D'Ambrósio, Everardo Araújo Ramos, Luiz Henrique Passador e Ilana Seltizer Goldstein.

À minha família, pelo apoio, paciência e por me ajudarem a não fugir da realidade.

Aos amigos Roberto Otsu, Ricardo Amadasi, Julio Mendonça, José Ronaldo Alonso Mathias, Eduardo Mosaner, Juliana Monteiro e José Aparecido Krichinak.

Aos alunos das oficinas de São Bernardo do Campo e da Escola de Desenho Atelier, por muito contribuírem nas discussões em sala de aula, em especial, Agnes N. Zornig Everett, Eloy Febeliano dos Santos Costa, Vicente Baio.

Aos amigos que fiz durante o período de aprendizado, Renata Cordeiro dos Santos, Adriana Felden, Daniela Dionizio, Vanessa Oliveira dos Santos e Francine Soares Bezerra.

Aos Artistas: Marcelo Soares, Jeronimo Soares, José Lourenço, Stênio Diniz, Abraão Batista, J. Borges, Givanildo Borges, Cícero Lourenço, Francorli, Cícero Lourenço, José Costa Leite, Mestre Noza (*in memoriam*), Walderedo Gonçalves (*in memoriam*).

Às pessoas que conheci nas viagens de pesquisa, César Augusto Magalhães, Maria Lúcia Amorim, Thiago de Pinho Boelho, João Paulo, Shivo Araújo, Silveli Maria de Toledo, Jack de Luna, Flávia Galli Tatsch.

Ao MAP, Museu de Arte Popular de Diadema.

*Talvez a melhor maneira de se compreender a  
cultura popular seja estudar a religião.*

*Ali ela aparece viva e multiforme e,  
mais do que em outros setores de produção  
de modos sociais de vida e dos seus símbolos,  
ela existe em franco estado de luta acesa, ora  
por sobrevivência, ora por autonomia, em  
meio a enfrentamentos profanos e sagrados,  
entre o domínio erudito dos dominantes  
e o domínio popular dos subalternos.*

*Carlos Rodrigues Brandão<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 306 p.

## **RESUMO**

O objetivo desse trabalho é analisar um conjunto de práticas recorrentes tanto na pintura ex-votiva mineira quanto na gravura popular nordestina e lança mão, para isto, de uma série de análises comparativas tomando como referência de origem os ex-votos de duas coleções adquiridas pelo IPHAN e datadas dos séculos XVIII, XIX e início do XX, e como base de referência mais atual, as gravuras de produção contemporânea presentes no acervo do MAP, Museu de Arte popular de Diadema. Pretende-se com essa análise, buscar as origens da definição do conceito de arte popular, apontar um sistema de tradição como mecanismo de transferência de interpretação continuada, analisar os modos de transmissão e recepção que orientam prática artística e analisar continuidades demonstráveis que se apresentam por meio de repetições formais, muitas delas apropriadas de códigos que são de natureza eventualmente erudita.

Palavras-chave: Arte Popular. Cultura Popular. Ex-votos. Xilogravura.

## **ABSTRACT**

The purpose of this work is to analyse recurring practices, themes and imagine son both, the art of the ex-votos (devotional art pieces made and given by a faithful person to a certain Patron Saint to thank for a granted grace), from the State of Minas Gerais, and the popular engraving art made by people from the Northeast region of Brazil. To do so, it was used ex-votos material dating back to the eighteenth, nineteenth and early twentieth centuries painted in Minas Gerais State, from two collections of IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Minas Gerais branch) and a private collection of contemporary engraving north-eastern artists, from MAP (Museu de Arte de Diadema – São Paulo's district). This analysis intends to seek the origins of the “popular art” concept; to show, by studying the dialog between both arts in time and space, a tradition pathway; to analyse the pattern of transmitting and receiving art, likewise, analyse formal repetition using elements eventually from erudite methods.

**Keywords:** Popular art. Popular culture. Ex-Votos. Wood engraving art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1:</b>	Anônimo, ex-voto dedicado à Sant'Ana, têmpera sobre madeira, 14,5 x 19,5cm, 1701 .....	37
<b>Imagem 2:</b>	Harald Shultz. Fotografia. Parede da Sala dos Milagres no convento de São Bernardino de Sena, 1946 .....	38
<b>Imagem 3:</b>	Objetos votivos produzidos em escala industrial .....	40
<b>Imagem 4:</b>	Anônimo, Ex-voto à São Lázaro. Parafina com bilhete descrevendo graça alcançada, 2006 .....	41
<b>Imagem 5:</b>	Objetos votivos produzidos em madeira .....	41
<b>Imagem 6:</b>	Medalhas. Coleção Márcia de Moura Castro. Séculos XVII e XIX .....	41
<b>Imagem 7:</b>	Planta baixa do complexo arquitetônico do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos incluindo .....	47
<b>Imagem 8:</b>	Planta baixa do complexo Arquitetônico do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Detalhe, igreja e Sala dos Milagres .....	47
<b>Imagem 9:</b>	Vista geral da Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos .....	49
<b>Imagem 10:</b>	Detalhe das vitrines. Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos .....	49
<b>Imagem 11:</b>	Sala dos Milagres em Bom Jesus de Matosinhos, 2010 .....	49
<b>Imagem 12:</b>	Planta baixa do Museu Congonhas, MG .....	50
<b>Imagem 13:</b>	Museu Congonhas, MG .....	51
<b>Imagem 14:</b>	Sala dedicada à Coleção Márcia de Moura Castro.....	51
<b>Imagem 15:</b>	Antiga igreja de São Francisco (segunda construção) à esquerda da imagem: o Cruzeiro construído em 1872 .....	52
<b>Imagem 16:</b>	Chico Karan. Fotografia. Demolição do antigo Cruzeiro, 1972 .....	53
<b>Imagem 17</b>	a.b.c.: Instalação de novo Cruzeiro, entre 1994 e 1997 .....	53
<b>Imagem 18</b>	a. Construção da sacristia, entre 1952 e 1955; b. Vista aérea Santuario de São Francisco de Canindé, Ceará onde é possível visualizarmos a sacristia .....	54
<b>Imagem 19:</b>	Praça dos Romeiros, Canindé, CE .....	54
<b>Imagem 20:</b>	Formação da atual Igreja de São Francisco de Canindé, CE .....	55

<b>Imagem 21</b>	a.b.: Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE.....	55
<b>Imagem 22:</b>	Vista atual da fachada da Casa dos Milagres de São Francisco de Canindé, CE .....	56
<b>Imagem 23:</b>	Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE .....	56
<b>Imagem 24:</b>	Ex-voto Barco. do Santuário de São Francisco de Canindé, CE .....	57
<b>Imagem 25:</b>	Filhos de São Francisco. a. Francisco Assis Santos; b. Sr. Chagas .....	58
<b>Imagem 26:</b>	Gráfico 2. Identificação do grau de legibilidade dos ex-votos de Congonhas, MG .....	71
<b>Imagem 27:</b>	Memorial J. Borges. Loja .....	76
<b>Imagem 28:</b>	Memorial J. Borges. a. Vista geral da Gráfica; b. detalhe do gaveteiro de arame .....	77
<b>Imagem 29:</b>	Memorial J. Borges. a. Posto de trabalho; b. detalhe da gravura sendo entintada .....	77
<b>Imagem 30:</b>	Memorial J. Borges. a. Posto de trabalho de J. Borges; b. Matriz em fase de corte. Detalhe .....	78
<b>Imagem 31:</b>	Francorli, Sertanejo Moderno, xilogravura, 2017, 30 x 45 cm .....	81
<b>Imagem 32:</b>	Airton Laurindo. Kit de carimbos, 2017 .....	82
<b>Imagem 33:</b>	a. Airton Laurindo apresentando seus desenhos; b. Desenhos de referência. Detalhe .....	82
<b>Imagem 34:</b>	Goivas e buris. Ferramentas fabricadas por Jerônimo Soares .....	83
<b>Imagem 35:</b>	Arco de serra. Fabricação Jerônimo Soares.....	84
<b>Imagem 36:</b>	Jerônimo Soares. Encontro com os professores da Rede Municipal de Diadema .....	84
<b>Imagem 37:</b>	Jerônimo Soares. Matriz Gira Mundo. Detalhe .....	85
<b>Imagem 38:</b>	Gráfico 3. Análise de materiais e técnicas utilizadas na produção dos ex-votos pintados .....	87
<b>Imagem 39:</b>	Aparecido Gonzaga Alves (Dim). Produção de ex-voto. Madeira Umburana .....	89
<b>Imagem 40</b>	a. Ex-votos de uma série de cabeças com a mesma tipologia; b. Ex-voto - Serra do Orobó, Bahia, 1941 .....	90
<b>Imagem 41:</b>	Ex-votos de uma série de partes do corpos com a mesma tipologia .....	90
<b>Imagem 42:</b>	Ex-votos de uma série de cabeças com tipologias bastante variadas .....	91

<b>Imagem 43:</b>	Ex-votos. Diferenciação de diferentes tipologias .....	91
<b>Imagem 44:</b>	Ex-votos. Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé ....	92
<b>Imagem 45:</b>	a. Anônimo. Ex-voto. 1941. Serra do Orobó, BA; b. Anônimo. 1938. Ex-voto. Cruzeiro de Tacaratu, PE .....	95
<b>Imagem 46:</b>	Ex-votos. Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé ....	96
<b>Imagem 47:</b>	Casa dos milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE. Detalhes (visão lateral e visão frontal) .....	98
<b>Imagem 48:</b>	Ex-voto. Detalhe da orelha .....	99
<b>Imagem 49:</b>	a. Anônimo. Ex-voto. Manequim com interferência gráfica; b. e c. Ex-votos. Casa dos milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE .....	99
<b>Imagem 50:</b>	Ex-votos. Tipologia coração. Canindé, CE .....	100
<b>Imagem 51:</b>	Ex-votos. Tipologia coração, modo mais comuns de representação .....	100
<b>Imagem 52:</b>	Ilustrações dos folhetos de Cordel .....	101
<b>Imagem 53:</b>	Xilogravura de J. Borges. Fase de corte. Detalhe .....	102
<b>Imagem 54:</b>	a. J. Borges. <i>O Bicho de sete cabeças</i> , 2007; b. J. Borges. Matriz, <i>O Bicho de Sete Cabeças</i> , em fase de corte, 2017 .....	103
<b>Imagem 55:</b>	Comparativo entre a Xilogravura <i>O Bicho de sete cabeças</i> , assinada em 2007 e da matriz de 2017 .....	103
<b>Imagem 56:</b>	Ex-votos: na Casa dos milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG .....	104
<b>Imagem 57:</b>	Ex-votos: na Casa dos milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG .....	105
<b>Imagem 58:</b>	Ex-votos: na Casa dos milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG .....	105
<b>Imagem 59:</b>	Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878 .....	106
<b>Imagem 60:</b>	Abraão Batista. Cordel, o incêndio do Mercado. Xilogravura da capa: Stênio Diniz .....	107
<b>Imagem 61:</b>	Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878. Destaque para os personagens da cena .....	108
<b>Imagem 62:</b>	Construção Gráfica. Ex-voto. 1878. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm .....	108
<b>Imagem 63:</b>	Jerônimo Soares. Xilogravura. 1966 .....	109
<b>Imagem 64:</b>	Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878 .....	109



<b>Imagem 65:</b>	Comparativo, a. Jerônimo Soares. Xilogravura. 1966; b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878. Detalhe .....	110
<b>Imagem 66:</b>	Estrutura gráfica: a. Jerônimo Soares. Xilogravura, 1966; b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878 .....	110
<b>Imagem 67:</b>	Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira, Século XIX .....	111
<b>Imagem 68:</b>	Gráfico comparativo das estruturas lineares da composição .....	111
<b>Imagem 69:</b>	Ex-votos à São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm. 1772 .....	112
<b>Imagem 70:</b>	Ex-votos dedicado à São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm.1772. Estrutura gráfica .....	114
<b>Imagem 71:</b>	a. Ex-votos dedicados à: a. Nossa Senhora do Alívio; b. Ex-votos dedicado à Nossa Senhor da Glória, século XX; c. Ex-votos dedicado à Nossa Senhora da Luz, 1789 .....	114
<b>Imagem 72:</b>	Ex-voto dedicado à São Francisco de Paula, século XVIII .....	115
<b>Imagem 73:</b>	Ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo, 1822 .....	115
<b>Imagem 74:</b>	Ex-voto dedicado à Nossa Senhora, Século XIX .....	115
<b>Imagem 75:</b>	Francorli, São Brás. Xilogravura, 40x 50 cm, 1992 .....	117
<b>Imagem 76:</b>	Estrutura compositiva a partir da Xilogravura São Brás, 40 x 50 cm, 1992 .....	118

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Pinturas onde o pintor se identifica .....	66
Tabela 2:	Identificação de denominações das tábuas votivas .....	72
Tabela 3:	Identificação das palavras mais utilizadas nos textos das tábuas votivas selecionadas .....	73
Tabela 4:	Análise por materiais utilizados na produção dos ex-votos pintados .....	87

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>CONSTRUÇÃO DE UMA TRADIÇÃO .....</b>	<b>20</b>
2.1	CULTURAS.....	20
2.2	CULTURA POPULAR – CONCEITUAÇÕES .....	21
2.3	ARTE POPULAR .....	21
<b>3</b>	<b>EX-VOTOS E XILOGRAVURAS: PERMANÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO .....</b>	<b>34</b>
3.1	EX-VOTO – PRINCÍPIOS DA VISUALIDADE .....	34
3.1.1	Definição, origens e tipologias .....	34
3.1.2	Diferentes tipologias .....	34
3.1.3	Revisão parcial de literatura .....	42
3.1.4	Centros de devoção .....	46
3.1.4.1	Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG .....	46
3.1.4.2	Santuário São Francisco das Chagas, Canindé, CE .....	51
3.2	XILOGRAVURA - CONTINUIDADE DO PROCESSO ARTÍSTICO .....	58
3.2.1	Definição e origens .....	58
<b>4</b>	<b>TRANSMISSÕES OBSERVÁVEIS, CONTINUIDADES DEMONSTRÁVEIS, CONSTANTES VISUAIS .....</b>	<b>64</b>
4.1	SIMILIARIDADES NAS CONDIÇÕES DE TRANSMISSÃO E RECEPÇÃO.....	64
4.1.1	Os Riscadores de Milagres .....	65
4.1.2	Os Fabricantes de Milagres .....	68
4.1.3	Os Imaginários .....	68
4.1.4	A produção artística como profissão .....	70
4.2	MUDANÇAS NAS CONDIÇÕES DE INTERPRETAÇÃO DA IMAGEM .....	83
4.3	ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS .....	92
4.4	ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS.....	92
4.4.1	Os ex-votos pintados .....	94
4.4.2	Os ex-votos escultóricos .....	100
4.4.3	As xilogravuras .....	104
<b>5</b>	<b>ESTUDOS DE CASOS .....</b>	<b>105</b>
5.1	ESTUDO 1 - ESTRUTURA FORMAL DO OBJETO .....	99

5.2	ESTUDO 2 - A IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL, COMO REPRESENTAÇÃO PESSOAL .....	112
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>119</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>124</b>
	<b>APÊNDICES .....</b>	<b>132</b>
	<b>APÊNDICE A</b> – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema). Origem e permanência .....	132
	<b>APÊNDICE B</b> – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema) Localidade de origem .....	133
	<b>APÊNDICE C</b> – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema). Localidades de ação .....	134
	<b>APÊNDICE D</b> – Ex-votos de congonghas. Divisão por período .....	135
	<b>APÊNDICE E</b> – Artistas de Juazeiro do Norte, CE. Fase Pioneiros .....	137
	<b>APÊNDICE F</b> – Artistas de Juazeiro do Norte, CE. Fase intermediária .....	138
	<b>APÊNDICE G</b> – Artistas Juazeiro do Norte, CE. Fase Nova Gravura .....	139
	<b>APÊNDICE H</b> – Ex-votos de Congonhas. Divisão por uso de técnicas e períodos de realização .....	140
	<b>APÊNDICE I</b> – Ex-votos de Congonhas. Indicações de denominações .....	141
	<b>APÊNDICE J</b> – Ex-votos de Congonhas. Indicação de técnicas utilizadas .....	146
	<b>APÊNDICE K</b> – Ex-votos de Congonhas. Análise de incidência das Pituras por período .....	150
	<b>APÊNDICE L</b> - Ex-votos de Congonhas. Indicação da existência do Artista e obras assinadas .....	150
	<b>APÊNDICE M</b> - Ex-votos de Congonhas. Análise por registro de legibilidade das pinturas .....	150
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>151</b>
	ANEXO 1- Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878 .....	151
	ANEXO 2 Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira, Século XIX .....	152
	ANEXO 3 - Jerônimo Soares. Xilogravuras Acidentes de trabalho, 1966 .....	153
	ANEXO 4 - Comparativo, a. Jerônimo Soares. Xilogravura Acidente de trabalho, 1966; b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878. Detalhe .....	154

ANEXO 5 - Comparativo, a Jerônimo Soares. Xilogravura Acidente de trabalho, 1966;	
b. Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira .....	155
ANEXO 6 - Ex-votos dedicado á São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm. 1772	
.....	156
ANEXO 7 - Francorli, Xilogravura, 40x 50 cm, 1992 .....	157

## 1 INTRODUÇÃO

Desenvolvemos esse estudo no campo das manifestações individuais que se misturam no plano coletivo das comunidades onde estão inseridas, lugar onde o sagrado e o profano se misturam e onde as duas linguagens ganham simetria. Destina-se a discutir e comparar como os produtores populares executam e dialogam com as imagens que produzem, como se adaptam às técnicas e como as continuidades visuais se manifestam. Para isso, comparamos dois objetos com técnicas, tempos e geografias diferentes: ex-votos<sup>2</sup> e xilogravuras.

Visando identificar um processo de continuidade no processo de constituição de uma tradição visual de origem popular tomamos como base a coleção da Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos (formada por um conjunto de 89 pinturas, e reintegrada ao seu lugar de origem após seu tombado em 1981), a Coleção Márcia de Moura Castro (um conjunto de 72 tábuas votivas adquiridas em 2011 e parte do acervo permanente do Museu Congonhas) e a Coleção de xilogravuras populares produzidas na região Nordeste (um conjunto de 432 obras de 13 xilogravadores, adquiridas em 2007 pelo então curador Ricardo Amadasi, para compor o acervo do Museu de Arte Popular - MAP, com sede em Diadema<sup>3</sup>, região metropolitana de São Paulo). As duas primeiras como referência de origem da produção artísticas, com obras datadas entre os séculos XVIII e início do XX, e a segunda como base de comparação contemporânea, com obras produzidas durante o período de 1980 a 2007.

Além dos ex-votos pictóricos do centro de devoção mineiro e das xilogravuras populares nordestinas, a pesquisa também tem como referência a coleção de ex-votos escultóricos do Santuário São Francisco das Chagas do Canindé<sup>4</sup>, a coleção do Museu Vivo de Padre Cícero, ambas no Ceará, a coleção de ex-votos da Biblioteca Oneyda Alvarenga, catalogada por Luís Saia na década de 1930. E a Coleção Mário de Andrade, pertencente ao

---

<sup>2</sup> Prática desobrigatória posterior à graça ou mercê alcançada, como testemunho público, contemporâneo, não só da força milagreira da divindade (ou seus agentes), mas também da gratidão do milagrado. (SILVA, 1981, p. 17)

<sup>3</sup> Inaugurado em 2007 tendo em seus acervo, pinturas, objetos tridimensionais e xilogravuras. Esta última linguagem representa 49,9%, (411) das obras que compõem o acervo. Fazem parte deste conjunto xilogravuras a produção dos seguintes artistas: Abraão Batista (1935), Ailton Laurindo (1967), Costa Leite (1927), Cícero Lourenço (1966), Francorli (1957), Givanildo Borges (1962), Guilherme de Faria (1942), J Barros (1935-2009), J Borges (1935), Jeronimo Soares (1935), Jose Lourenço (1964), Marcelo Soares (1955), Nilo (1967), Stênio Diniz (1953), Valdeck de Garanhuns (1952).

<sup>4</sup> O Santuário é apontado como local onde encontra-se a maior concentração de entregas de objetos votivos. Podemos apontar também a grande presença deste tipo de manifestação em Juazeiro do Norte, no Ceará, e na Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, na Bahia. Luis Américo Bonfim (2008) inventaria mais de 80 sítios devocionais de menor porte na região Nordeste.

IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, composta de 97 folhetos de cordel datados de 1910 a 1935.

Uma vez definidos os objetos de pesquisa chegamos a dois questionamentos que resumem todo o contexto que permeou a pesquisa: quais são os motivos da existência do diálogo entre os objetos escolhidos, ainda que sejam distantes em vários aspectos, e como podemos descrevê-los a partir dos mecanismos de análise de preceitos acadêmicos da história da arte. E para alcançarmos respostas dividimos a pesquisa em quatro capítulos referenciais tendo como eixo norteador a busca por um sistema de tradição como mecanismo de transferência de interpretação continuada.

O capítulo *Construção de uma tradição* descreve o panorama das diversas interpretações sobre os conceitos Popular, Arte e Cultura, além de apontar suas correlações quanto a Cultura Popular e a Arte Popular. Optamos por definir a construção de um conceito de cultura sob o ponto de vista tradicionalista e preservacionista, a partir das análises feitas por Marilena Chauí, Tício Escobar e Renato Ortiz. E sob o ponto de vista mais contemporâneo as análises de Célio Turino ao definir arte e a cultura popular a partir da década de 1990, moldes de interpretação dos temas em vigor ainda hoje. Ainda sobre o conceito de arte popular, apontamos as análises feitas pelos autores Ângela Mascelani, Lélia Coelho Frota e João Clark de Abreu Sodré.

Pretendemos alcançar uma ampliação das discussões a partir das interpretações do hibridismo entre as diversas formas de cultura, onde cabem as avaliações de Alfredo Bosi que propõe o conceito de culturas. Nesse capítulo também utilizamos os textos de Ana Mae Barbosa<sup>5</sup> que destaca o nível de informação contido nas obras considerando o contexto político utilizado pelos artistas e destaca, na mesma linha de pensamento de Bosi, a Multiculturalidade brasileira, sendo “[...] difícil separar os ‘subcontextos’ populares, separar a arte dita *naïf*, da arte popular, da cultura visual do povo, e da arte em busca dos referentes populares.” (BARBOSA, 2006, p.11).

O capítulo *Ex-votos e xilogravuras: permanência da representação* foi dividido a partir duas linhas de pensamento, uma que descreve as origens dos objetos de pesquisa, suas características particulares e seus principais centros de representação, considerando o ex-voto como princípio da visualidade e a xilogravura como elemento representativo da continuidade

---

<sup>5</sup> Onde a autora assina na organização de textos que contextualizam as escolhas temáticas para 8ª edição da Bienal *Naïf* de Piracicaba realizada em 2006, exposição em que a educadora fez a curadoria.

do processo artístico. E outra que analisa as similaridades no processo de produção considerando as condições de transmissão, recepção e a análise das características técnicas e estéticas dos objetos.

Como embasamento teórico para pesquisa sobre ex-votos foram considerados os primeiros autores que publicaram sobre o assunto: Luis Saia, Clarival Prado Valladares, Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro e Maria Augusta Machado da Silva. Autores com publicações mais recentes: José Pessoa, Maria Emilia Mattos e Julita Scarano. E autores da América Latina que escreveram sobre o tema: os argentinos Iris Gori e o mexicano Sergio Barbieri, Jorge González. Cada um desses pesquisadores, ao analisar o tema por um viés de interpretação diferente, favorece um panorama amplo sobre os ex-votos enquanto manifestação artística.

Quanto às questões relacionadas à xilogravura, foram considerados os textos de Everardo Ramos, Gilmar de Carvalho, Renato Casimiro e Geraldo Sarno. Os dois primeiros que escrevem sobre o tema e os dois últimos por realizarem entrevistas como os principais artistas da primeira fase da xilogravura de Juazeiro do Norte. Registros que favorecem informações mais diretas sobre os artistas já falecidos e citados nessa dissertação.

O Capítulo contempla também as informações coletadas durante as viagens de pesquisa<sup>6</sup>. Foram consultados também sites institucionais como o do *IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* e o site do escritório de arquitetura *Gustavo Penna Arquiteto e Associados* que desenvolveu o projeto de construção do Museu Congonhas.

O capítulo *Transmissões observáveis, continuidades demonstráveis, contantes visuais*, contempla a maior parte das argumentações desse estudo e pretende responder aos questionamentos quanto a existência do diálogo entre os objetos escolhidos a partir das similaridades nas condições de transmissão e recepção visando estabelecer um panorama entre as informações dos autores escolhidos e as informações coletadas durante a pesquisa de campo. A mesma base de análise pôde ser aplicada ao tratarmos das características técnicas e

---

<sup>6</sup> Foram visitados o Santuário São Francisco das Chagas de Canindé, Ceará, o Santuário Bom Jesus de Matozinhos (incluindo uma visita ao Museu Congonhas) em Minas Gerais, o Museu Vivo de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, Ceará, e a partir dessa cidade visitamos os artistas xilogravadores da região: Abraão Batista, Ailton Laurindo, Cícero Lourenço, José Lourenço, Francorli e Stênio Diniz. As demais cidades que fizeram parte desta pesquisa, com foco na produção da xilogravura, foram Bezerros e Condado, ambas em Pernambuco, onde visitamos Givanildo Borges, J. Borges, Marcelo Soares, José Costa Leite. Em São Paulo, visitamos Jerônimo Soares e, enquanto instituição, o Instituto de Estudos Brasileiro, IEB e o Museu de Arte Popular de Diadema.



estéticas. No primeiro caso descrevendo um processo de adaptação dos artistas a diversos materiais e suportes e no segundo caso, apresentando alguns fatores que caracterizam os objetos: os ex-votos tentando estabelecer uma linha cronológica entre eles, as esculturas e a xilogravura

E por último, o capítulo *Estudos de casos*, apresenta uma análise visual comparativa de grupos de imagens baseados sempre em uma obra votiva e uma xilogravura, leva em conta os elementos compositivos da construção dessas imagens utilizando como referencial teórico os textos de Luis Saia e Jorge González. Buscamos uma análise formal a partir das informações obtidas nos textos de Luis Saia, quando o arquiteto se refere aos ex-votos de madeira em comparação à apropriação da estruturação compositiva de base geométrica. E uma análise de conteúdo por meio das afirmações do mexicano Jorge González que analisa os ex-votos pintados como representações que vão além da temática religiosa alcançando temática social e representação pessoal.

Uma vez que as pesquisas sobre a arte popular discutem arcos temporais menores, geralmente a partir da produção popular do início do século XX e no máximo no final do século XIX, acreditamos na relevância desta pesquisa quando nos foi possível retroceder até o início do século XVIII, 1701, data do ex-voto mais antigo<sup>7</sup> que tivemos acesso e que se estabelece como pintura de fatura popular. Percebermos que é possível buscar um percurso histórico pelo viés da constituição de uma tradição na produção artística popular a partir de uma história da arte de pelo menos 317 anos e que mantém similaridades no comportamento de seus produtores, suas escolhas técnicas e semelhanças estéticas. Acreditamos oferecer um caminho que propicie um modo de análise quanto ao caráter de continuidade somado à análise da estrutura formal destas imagens.

---

<sup>7</sup> Imagem 1: Anônimo, ex-voto dedicado à Sat'Ana. Têmpera sobre madeira, 14,5 x 19,5cm, 1701. Coleção Márcia de Moura Castro, Acervo Museu Congonhas, Minas Gerais (CASTRO, 2012, p. 140).

## 2 CONSTRUÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

Pretendemos neste primeiro capítulo definir, o máximo possível, os territórios de ambientação dos objetos dessa pesquisa: ex-votos e xilogravuras. O faremos inicialmente a partir de um pequeno histórico de como se dá na Europa, na América Latina e especialmente no Brasil, o entendimento sobre os campos de estudos relacionados à Cultura e à Arte, destacando o caráter popular em ambos. Conceitos que se intersectam e se confundem a partir da construção de uma ideia de tradição.

### 2.1 CULTURAS

Para Alfredo Bosi (2015), o termo cultura deve ser pensado não mais em sua conjugação no singular e sim no plural. Para o autor, a hipótese fundamental para definição do termo cultura<sup>8</sup>, ou de pelo menos o caminho que leva para uma de suas faces, é determinado pela vivência de experiências do homem, desde que configurem, além da vivência espontânea de uma reflexão sobre seu próprio comportamento, o das pessoas próximas ao seu convívio.

Buscando compreender a diversidade dos conceitos sobre Cultura, Marilena Chauí (2007) aponta-nos três principais linhas de pensamento que definem o termo na Europa, Cultivo, seja em relação à terra, à educação, aos deuses; Civilização, pressupondo um princípio de evolução reforçando a ideia de primitivismo; e do homem como agente histórico— a cultura a partir de diferentes interpretações entre a natureza e história. Nesse último,

A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano". (CHAUÍ, 2007, p.57)

---

<sup>8</sup> Bosi chega a apontar a existência de 34 definições de cultura, conforme o ponto de vista antropológico, sociológico, econômico, literário e histórico. (BOSI, 2015).

## 2.2 CULTURA POPULAR – CONCEITUAÇÕES

Segundo Martha Abreu (2004, p.4) é no final do século XIX e início de XX que surgem os primeiros pensamentos em relação à Cultura Popular (*Kultur des Volkes*), o termo utilizado pela primeira vez por Johann G. Herder, na Alemanha como opositor ao conceito francês de Civilização e que objetivava a construção de “uma futura nação alemã” pretendia encontrar uma essência diferenciadora e autêntica, o espírito coletivo de um "povo". Herder e os irmãos Grimm (também protagonistas neste movimento) buscaram a diferenciação e autenticidade na pesquisa dos costumes dos camponeses que pareciam, aos olhos destes intelectuais, guardiões de tempos muito remotos, da tradição que precisava ser resgatada das ameaças da modernidade<sup>9</sup>. Já o termo *Folk-lore* aparece quando as denominações "*Folk*" (povo, nação) e "*Lore*" (saber, educação, erudição) foram difundidas pela revista inglesa *The Athenaeum*<sup>10</sup>, por William John Thoms e passa a construir, ao longo do século XX, a ideia de um "povo" portador de práticas e objetos culturais distantes do extrangerismo das classes ditas superiores, os depositários do essencial e mais autêntico nacional. Há nesse contexto a valorização das continuidades, sobrevivências e tradições que pareciam teimar em permanecer nas áreas rurais e o desinteresse pelos reais problemas sociais do campesinato e dos trabalhadores das cidades, ambos profundamente afetados com as transformações da Revolução Industrial.

Em se tratando da Cultura Popular na América Latina, o termo recebeu três principais tratamentos, descritos por Chauí (2007, p.58), da visão iluminista Francesa do século XVIII, que define o termo como um resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; do Romantismo do século XIX, que afirma que Cultura Popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou que exprime a alma da nação e o espírito do povo; e da visão vinda dos populismos do século XX, que mistura, da visão romântica, a ideia de que a cultura é feita pelo povo e por isso é boa e verdadeira e da visão iluminista, a ideia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação a seu tempo, precisando para atualizar-se, de uma ação pedagógica realizada pelo Estado ou de uma vanguarda política.

---

<sup>9</sup> Definidas pela sociedade industrial e as civilizações exteriores.

<sup>10</sup> A revista inglesa *The Athenaeum* foi uma revista literária publicada em Londres entre 1828 e 1921. O seu fundador foi James Silk Buckingham. Em sua maior parte era composta por artigos, resenhas e notícias políticas e científicas. Os tópicos tratados nestes textos incluíam obras da literatura, belas artes, música e teatro, ciência e política.

O Autor paraguaio Tício Escobar (2008, p.76) estabelece interpretações muito próximas às linhas de pensamento da pesquisadora brasileira: com base na visão ilustrada, entende a cultura popular como nacional e retrógrada, representada por duas vertentes: uma nacionalista (mais tradicional) – que a considera irremediavelmente inferior – e uma vanguardista (mais liberal) – que a considera motivo de salvação, uma “conscientização” de seu entorpecimento frente às “leis objetivas da história”. Com base na visão romântica, entende o povo como irracional e instintivo, enraizado na tradição, naturalmente bom e sensível, sentimentalmente puro e emotivo e é fundamentada no primitivismo (supondo a preservação da cultura popular), no comunitarismo (onde o coletivismo e o anonimato são manifestações espontâneas do espírito do povo) e no purismo (signos populares não contaminados por interferências externas). E como base na manutenção de uma grande tradição entre esses dois grupos, a visão Populista, que coloca vanguardistas e nacionalistas como respectivos representantes históricos das visões iluministas e românticas, “o mito básico que concilia os oponentes”.

O Populismo Nacionalista abre mão de dispositivos para escamotear a dimensão histórica e política do popular, e busca a fundamentação nacional por meio da tradição e definindo um padrão popular em nome do Estado: o Mito da Imobilidade. E o Populismo Vanguardista, a partir do pensamento de esquerda, mais ligado ao discurso liberal, exalta o povo de forma abstrata e o menospreza ao considerá-lo incapaz de assumir suas próprias questões: O mito de que o povo é ingênuo e passivo e que precisa ser educado e conscientizado, controlado e conduzido para o caminho correto.

No cenário brasileiro, a partir das descrições de Ortiz (1986, p.14), desde Silvio Romero<sup>11</sup>, no final do século XIX, as teorias em vigor na Europa teriam contribuído para a superação do pensamento romântico. Teorias que, apesar de distintas entre si, eram consideradas sobre um aspecto único, o da evolução histórica dos povos que aceita como postulado que o “simples” (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais “complexo” (sociedades ocidentais), tornando assim a “superioridade” da civilização europeia decorrência das leis naturais que orientam a história dos povos.

A aceitação destas teorias evolucionistas torna-se um problema a ser solucionado pelos intelectuais brasileiros, pois implicava numa interpretação da evolução brasileira, sob o ponto

---

<sup>11</sup> Além de Silvio Romero (1851-1914), o período tem também como principais representantes, Euclides da Cunha (1866-1909) e Nina Rodrigues (1862-1906).

de vista de que o estágio civilizatório do país era inferior às etapas de evolução alcançadas pelos países europeus, buscavam-se razões para o “atraso brasileiro”, consideravam duas categorias do conhecimento: a categoria Meio, que procurou apontar os defeitos e as vicissitudes do homem brasileiro vinculando-o, necessariamente, às dificuldades que teria encontrado junto ao meio que o circundava.

[...] A noção de povo se identificando à problemática ética, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional [...] Ser Brasileiro significava viver em um país geograficamente diferente da Europa.” (ORTIZ, 1986, p. 15).

E a categoria Raça, que por ser mais abrangente, passa a ser vista como fundamento de toda a história, toda política, toda estrutura social, toda a vida estética e moral. Segundo essas duas categorias, na tentativa de equacionar a questão evolutiva, surge uma nova problematização: como tratar a Identidade Nacional na constituição de um Brasil enquanto Nação, a partir da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio<sup>12</sup>.

A mestiçagem, moral e ética, possibilita a “aclimatação” da civilização europeia nos trópicos. Enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, a mestiçagem encerra, para os autores da época, os defeitos transmitidos pela herança biológica. (ORTIZ, 1986, p.21)

Na elaboração de uma cultura brasileira, o elemento mestiço, de um lado se revela urgente, de outro, inconsciente, sem a possibilidade de ser confirmado como mito, tornando o ideal nacional uma utopia a ser realizada no futuro, uma cadeia de evolução social que elimina os estigmas das “raças inferiores”<sup>13</sup>, o que, politicamente coloca a construção de um Estado Nacional como meta e não como realidade presente.

Devido às grandes mudanças ocorridas nas teorias nacionalistas, os conceitos Meio e Raça tornam-se obsoletos nos anos de 1930 e dão lugar à teoria culturalista<sup>14</sup> que associa dois outros conceitos chave à ideia do evolucionismo, o Nacional e o Popular. O Culturalismo passa a atender a uma nova “demanda social”, eliminando uma série de dificuldades

---

<sup>12</sup> O quadro de interpretação social atribuída, porém, à raça branca uma posição de superioridade da civilização brasileira. (ORTIZ, 1986, p. 21). Os primeiros estudos sobre o negro somente tem início com Nina Rodrigues, já na última década do século XIX, sob a inspiração das teorias raciais acima descritas. (ORTIZ, 1986, p. 37).

<sup>13</sup> No processo de branqueamento da sociedade brasileira.

<sup>14</sup> O culturalismo, é proposto por Gilberto Freyre. Surge a partir da corrente de pensamento definida pelo antropólogo germano-americano Frans Boas (1858-1942) que estabelece a autonomia relativa do fenômeno cultural, rejeitando o determinismo e apresentando a influência do meio ambiente e fatores biológicos como influência na composição das sociedades.

colocadas da herança transmitida pela cultura mestiça, tornando o Mito das Três Raças, plausível, com possibilidades de atualização como ritual.

[...] A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. O mito das três raças não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais.

[...]

Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao Brasil uma carteira de identidade. A ambiguidade da identidade do Ser Nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Nesse momento o que se assiste é uma transformação cultural profunda, pois se busca adequar as mentalidades às novas exigências de um Brasil "Moderno". (ORTIZ, 1986, p. 42)

Para Ângela Mascelani (2002), três movimentos ocorridos no Brasil desde a década de 1920, reforçaram as mudanças entre o pensamento nacionalista e o culturalista, marcando o início de novas abordagens, de base conservadoras ou modernistas<sup>15</sup>: o Movimento Regionalista (1926), o Movimento Modernista Paulista (1922), e o Movimento Folclórico Brasileiro (1947).

Quanto ao Movimento Regionalista, Everardo Ramos (2008, p.76-77) destaca que o conceito origina-se no chamado Romance de 30 do Nordeste, alimentando o papel do regionalismo, não tanto como reflexo de uma realidade local, mas como o próprio agente criador de uma identidade regional, nesse caso a "Identidade Nordestina". O movimento reuniu políticos, intelectuais e artistas da região objetivando, no plano político, a definição de uma área para solicitar benesses do Governo Federal, alegando o combate à seca e ao cangaço; e no plano cultural, reagir ao Movimento Modernista Paulista, tentando evitar a supremacia que o Sudeste já exercia no plano econômico. O Nordeste, nesse contexto, passou a ser definido como uma região pobre e atrasada, naturalmente avessa ao progresso, reservatório das tradições arcaicas e, por esses motivos, mais "brasileiras". Estereótipos que cristalizaram-se e incorporaram-se ao imaginário coletivo nacional, definido o nordestino "autêntico" como aquele que recusa a modernidade<sup>16</sup>, ideia rejeitada por Gilberto Freyre<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Para Ortiz (1988, p. 15), a cultura brasileira foi analisada por diferentes abordagens e diversos autores: Mais conservadoras em Silvio Romero e Gilberto Freyre; Modernistas em Mário e Oswald de Andrade; Estatal e autoritária para os representantes de "cultura política" durante o Estado Novo; Desenvolvimentista para os isebianos; Revolucionária para os movimentos culturais e estudantis dos anos 60.

<sup>16</sup> Ramos (2008, p. 77) refuta esta construção de pensamento a partir de um exemplo concreto, uma foto de Lampião, registra numa publicação impressa dos anos de 1930. Nela, o cangaceiro apropria-se de recursos tipicamente modernos, a fotografia, a imprensa, a comunicação visual, contrariando o postulado acima descrito. Um exemplo, continua Ramos, que prova que mesmo o Nordeste mais "arcaico" soube abrir-se para o novo e para o arrojado.

Quanto ao Movimento Modernista, na região Sudeste, já estava formada a geração dos modernistas brasileiros que ganharam expressão pública com a Semana de Arte Moderna de 1922. Lélia Coelho Frota (1976) nos lembra que essa geração partiu para a descoberta do Brasil sem discriminar entre o "popular" e o "culto", buscando evidenciar a dimensão relacional que sempre existiu entre esses universos. O movimento é marcado por um forte interesse de produções artísticas no território nacional. Mário de Andrade (1893-1945), por exemplo, um dos principais representantes do modernismo, realiza uma série de viagens com objetivo de pesquisa, a começar por 1919, quando realiza sua primeira viagem à Minas Gerais, visitando as cidades de Ouro Preto, Mariana, Congonhas e São João Del Rey, retornando a este roteiro em 1924, em sua viagem de descoberta do Brasil, desta vez acompanhado pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars, os modernistas Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Paulo Prado e a mecenas das artes, Olívia Guedes Penteado. Entre 1927 e 1929, Mário de Andrade continua seu percurso de descobertas como "Turista Aprendiz", realiza três viagens para o Norte e o Nordeste, a primeira para pesquisar lendas indígenas no Amazonas e as duas outras para estudar a música folclórica brasileira<sup>17</sup>.

O pesquisador João Clark de Abreu Sodré (2013) destaca a atenção direcionada dos intelectuais brasileiros, a partir de 1930, para o âmbito do Estado que era identificado como representante da ideia de nação, capaz de garantir sua organização e sua unidade em detrimento de um país que se encontra conflituoso e fragmentado. É de 1937 a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)<sup>18</sup>, idealizado por Mário de Andrade em 1936 e que reflete a preocupação do Estado Novo em manter a unidade nacional elegendo um acervo que representasse a tradição brasileira e a imagem do passado no imaginário da nação criando um ideal de brasilidade.

Mário de Andrade, como coordenador da Divisão de Expansão Cultural do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, constituiu um quadro de pesquisadores de campo com orientação metodológica e científica direcionadas ao estudo de temas relacionados ao folclore e a cultura e, no último ano de sua gestão, idealiza a Missão de

---

<sup>17</sup> A pesquisa se reservará a apenas citar Gilberto Freire mesmo cientes de que a partir de análises sobre o lançamento, em 1926, em Pernambuco, do Manifesto Regional sejam considerados; o olhar do pesquisador para o passado colonial, buscando incorporar a tradição com objetivo de definir o futuro e o olhar do pesquisador sobre a vida cotidiana, o imaginário social e a descrição da realidade por meio de testemunhos e de documentos.

<sup>18</sup> Essas incursões pelo país representaram mudanças importantes no modo de olhar a arquitetura colonial, que passa a ser entendida como elemento constitutivo de uma produção artística de origem tipicamente brasileira.

<sup>19</sup> Em 1970, o SPHAN tem sua denominação alterada para IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como ainda hoje é conhecido.

Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938 e liderada pelo arquiteto Luís Saia<sup>20</sup>, com intuito de gravar, filmar, fotografar e descrever o maior número possível de manifestações populares nas cidades que percorresse. No conjunto de materiais e registros recolhidos nessa expedição é possível encontrarmos referências acerca dos modos de vida das comunidades visitadas, de núcleos urbanos, habitações populares, arquitetura religiosa e destacamos os objetos coletados no campo da cultura material, classificados como objetos etnográficos. As pesquisas da década de 1940 modificam essa categorização elevando estes bens à categoria de objetos artísticos, o que, a respeito desta documentação, o próprio arquiteto, alguns anos depois, escreve:

O que pudesse recolher de arte e técnicas populares, além do nosso objetivo específico, ficava, portanto, inteiramente por conta das circunstâncias. [...] Pessoalmente me interessava estudar, nos momentos de folga, tudo quanto fosse coisa popular de valor artístico ou documentário, especialmente arquitetura. Desde logo me larguei à prática aventureira de espiar, anotar, fotografar casas velhas, capelas, arquitetura popular. (SAIA, 1944, p.9)

E por último, o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964), desenvolvido por Luís Rodolfo Vilhena e sob a liderança do diplomata e musicólogo Renato Almeida. Para Guacira Waldeck (1999, p.83), referindo-se à definição de Vilhena, esse movimento, constituído a partir da Comissão Nacional do Folclore<sup>21</sup>, era baseado numa extensa e ruidosa rede de intelectuais e profissionais liberais, de todo o país, voltada, sobretudo, à constituição do folclore como disciplina acadêmica e à defesa de ações que pudessem preservar o que era delimitado apenas como manifestação de cunho popular.

De modo geral, as interpretações sobre a cultura descritas até agora propõem como conceito principal a “descoberta” do Brasil. Uma ação mais recente lança mão de um conceito mais abrangente, o de “desesconder” o Brasil “[...] tirando o véu de invisibilidade do qual dos grupos estavam submetidos”. (TURINO, 2009, p.186), que, diferente de outras formas de registro cultural ocorridas no Brasil<sup>22</sup>, pretende apresentar uma forma de registro realizado pelos próprios agentes culturais, sobretudo, a expressão cultural dos grupos historicamente alijados das políticas públicas (sem estabelecer uma divisão entre o popular e o erudito).

---

<sup>20</sup> O arquiteto que geralmente é conhecido por seus trabalhos no campo do patrimônio histórico e de restauração no Estado de São Paulo, se destaca nessa viagem por suas pesquisas históricas e folclóricas estabelecendo um ponto de cruzamento privilegiado entre a história e a etnografia.

<sup>21</sup> Movimento ligado ao Ministério das Relações Exteriores era uma Entidade para-estatal, um dos setores do Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura (IBECC).

<sup>22</sup> Turino cita os registros de viajantes no Brasil colônia ou império, a Missão Folclórica de Mário de Andrade, e os inventários e mapeamentos culturais mais recentes.



Referimos-nos ao Programa cultura Viva e o Movimento dos Pontos de Cultura, cuja primeira experiência de utilização desse último termo acontece no final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 pela Secretaria de Cultura de Campinas em São Paulo, pelo então Secretário Antônio Augusto Arantes, tendo Célio Turino como Chefe da Divisão de Museus<sup>23</sup>. Em 2003, quando Gilberto Gil assume a pasta do Ministério da Cultura (2003-2008), o Secretário Executivo Juca Ferreira<sup>24</sup> convida Célio Turino para ocupar a cadeira de Secretário da Cultura, e Turino retoma o programa dos Pontos de Cultura, dessa vez como política pública federal dando ao programa consistência teórica, capacidade de gestão e base social de âmbito nacional, principalmente quando são firmados pactos federativos via Programa Mais Cultura fazendo com que o programa fosse descentralizado para alcançar as instâncias estaduais e municipais (independente de orientação partidária). Nessa estrutura a cultura passa a ser entendida como processo, e o programa Mais Cultura passa a promover e selecionar projetos por meio de editais públicos, gerir os recursos financeiros aos diversos níveis da cultura (formação, produção, circulação e consumo), abrir caminho para a chegada de novos agente sócio-culturais e reconhecer que o fazer cultural está ligado mais diretamente à sociedade e não ao Estado, atribuindo a este último o papel de gestor e não de desenvolvedor.

Ponto de Cultura é um conceito de política pública. São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado. [...]. Como um elo na articulação em rede, o Ponto de Cultura não é um equipamento cultural do governo, nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos. Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social. (TURINO, 2009, p.64).

O Programa Cultura Viva, por meio dos Pontos de Cultura, objetivou a criação de uma nova política pública onde caberia ao governo reconhecer e potencializar as iniciativas culturais da comunidade no território em que elas aconteciam levando em conta o fazer cultural em suas dimensões ética, estética e de economia consolidando-se a partir dos

---

<sup>23</sup> Mais tarde (entre 1990 e 1992), Turino ocupou o cargo de Secretaria da Cultura dando continuidade à política implantada na administração anterior, mas o uso do termo Pontos de Cultura seria descontinuado por uma questão política para que a ação não pudesse ser associada ao governo anterior, sendo substituído por Casa de Cultura. O novo termo, porém, consistia em, mesmo quando compartilhada com a comunidade, numa interpretação de governo que constrói ou adapta o espaço, decide a localização e a sua programação.

<sup>24</sup> Juca Ferreira assumiria a pasta como Ministro da Cultura na gestão seguinte (2008-2010)

conceitos de autonomia e de protagonismo sócio-cultural, o que, por sua vez, possibilitava aos atores desse processo, o empoderamento<sup>25</sup>, entendido aqui como terceiro conceito.

Da dimensão estética, o Ponto de Cultura é definido como uma quebra nas narrativas tradicionais, monopolizadas por poucos tendo a partilha do sensível como uma estratégia para este “deslocamento narrativo, em que os ‘invisíveis’ passam a ser vistos e a ter voz”. (TURINO, 2009, p.79). Da Dimensão ética (cidadã) o programa propõe a conquista plena de direitos que vão além da inclusão no diálogo cultural entendendo Cultura como interpretação do mundo, expressão de valores e sentimentos. Como intercompreensão e aproximação e que, neste sentido seria mais apropriado classificar a ação do Ponto de Cultura no campo da ética. E por último, da Dimensão econômica, onde o programa prevê a adoção de uma nova atitude cultural permitindo a modificação das relações econômicas ao abrir caminho para uma economia solidária, com consumo consciente, comércio justo e trabalho colaborativo. Turino afirma que as teorias onde estão firmadas as três dimensões das bases do programa, “os 3 ‘E’ da cultura”: Estética, Ética e Economia, devem ser interpretados de modo interativo (2009, p.80)

[...] Firmando-se como conceito que transcende as dimensões de “cultura e cidade” ou cultura de inclusão social”, consolidando-se como conceito de autonomia e protagonismo sócio-cultural. E que, do mesmo modo, sob a interpretação da dimensão artística transcende “a louvação de uma arte ingênua e simples, como se ao povo coubesse apenas o lugar do artesanato e do não elaborado nos cânones do bom gosto. Pelo contrário, busca sofisticar o olhar, apurar os ouvidos, ouvir o silêncio e ver o que não é mostrado”. (TURINO, 2009, p.15)

Quanto aos conceitos de autonomia e de protagonismo sócio-cultural e empoderamento. A autor afirma eles funcionam como os pilares da gestão compartilhada e transformadora nos Pontos de Cultura e que são potencializados pela articulação em rede e se expressam com o reconhecimento e legitimação do fazer cultural das comunidades, gerando empoderamento social. O primeiro pilar, autonomia funciona oportunidade para o florescimento da capacidade de tomada de decisão e de sua implementação conforme os recursos disponíveis. Autonomia é entendida no contexto do protagonismo, na articulada em rede modificando relações de poder e gerando empoderamento social e como exercício de liberdade; O pilar protagonismo identifica o modo como os sujeitos intervêm em sua realidade, desde os hábitos

---

<sup>25</sup> Ao descrever os conceitos do Programa em 2004 o autor substitui deliberadamente a categoria “sujeito histórico” (baseado na interpretação marxista), mesmo sabendo ser uma expressão mais adequada ao conceito: o povo se assumindo como “agente”, por empoderamento, a medida que o segundo enfrentaria menos resistência e soaria mais compreensível. (TURINO, 2009, p.88).

cotidianos até a elaboração de políticas de desenvolvimento local. Segundo o autor, somado à articulação em rede, o protagonismo é essencial no processo de construção da autonomia dos Pontos de Cultura. E por último, um conceito que se forma a partir dos dois primeiros, o do empoderamento social, funciona como desencadeador de mudanças nos campos social, econômico, de poder e valores.

Segundo Turino, os Pontos de Cultura nascem com o intuito de potencializar iniciativas já em andamento, criando condições para um desenvolvimento alternativo e autônomo e de modo a garantir sustentabilidade na produção da cultura. Uma a cultura entendida como processo e não mais como produto e por isso as ações envolvidas e inicialmente pensadas em um número de quatro: Cultura Digital, Agente Cultura Viva, Escola Viva e Griô. Com o tempo e com o desenvolvimento da rede de Pontos de Cultura há a criação e o desenvolvimento de outras ações assim como, o Pontinho de Cultura, Cultura e Saúde, Audiovisual, Mídia Livre, Mocambos, Cultura de Paz. Redes animadas a partir do ministério ou surgidas no ventre da própria rede com os recortes mais diversos. “Tudo cabe. Tudo cabe porque o sistema é vivo.” (TURINO, 2009, p.179).

Os conceitos Autonomia, Protagonismo e Empoderamento vêm confirmar que quando as políticas de Estado não reconhecem a criação cultural dos produtores populares, privando-os de seu protagonismo ou tratando-os como folclore ou expressão de uma cultura ingênua, “simples”, estabelece-se uma quebra na relação (que deveria ser) de igualdade entre sistema dominante e sociedade. Um não reconhecimento que, segundo Turino, “tem por matriz um conceito de cultura vinculado ao de civilização. Cultura é aí pensada como o meio pelo qual se mede o desenvolvimento e o progresso, a modernização e refinamento da nação.” (2009, p.69). Desse modo, assim como não podemos pensar nas dimensões da Cultura: estética, ética e economia, de forma isolada, o entrelaçamento de sujeitos sociais e o seu desenvolvimento com autonomia, protagonismo e empoderamento deve ser entendidos como complementares, o que cria possibilidades de construções coletivas, feitas no processo de seu desenvolvimento que permite que os atores envolvidos possam construir e contar suas narrativas<sup>26</sup>.

Com o Ponto de Cultura essas comunidades apresentam um novo jeito de se ver e de serem vistos. Assim, vão quebrando hierarquias, construindo novas legitimidades e estabelecendo um processo de trocas mais equitativo, de modo que o povo vai se reconhecendo no espelho, construindo sua personalidade como povo. (TURINO, 2009, p. 139).

---

<sup>26</sup> Exemplo o Projeto Vídeo nas Aldeias e os Índios On Line “o índio na visão do índio, essa é a diferença”.

E por esse viés de interpretação a importância da criação de sistemas de articulação em rede que integrassem, pelo menos parte, de cada uma das ações envolvidas nos mais de 2.500 Pontos de Cultura implantados até 2009: a Teia, o prêmio Cultura Viva e o Pontão<sup>27</sup>.

Enquanto ações que envolvem uma apresentação dos conceitos do programa enquanto interação artística, Turino apresenta três ações. A primeira, de 2006, a organização de uma exposição com a curadoria do escultor Emanuel Araújo que integrasse os Pontos de Cultura ao panorama cultural brasileiro. O resultado foi a exposição realizada no Museu Afro Brasil: *Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro*, pensada como uma busca por uma história não totalmente concretizada e que saísse de uma perspectiva acadêmica. Após a primeira ação, houve um crescimento na rede Cultura Viva havendo a necessidade da ampliação de novas conexões artísticas entre os Pontos de Cultura, surge por esse motivo o *Interações Estéticas*, um prêmio realizado em conjunto com a Fundação Nacional das Artes, a Funarte, que tinha como objetivo a realização de uma criação comum entre os artistas e Pontos de Cultura. Uma interação estética que amplia o entendimento de que arte erudita e arte popular devem ser tratadas sem distinção e, enquanto interpretação de arte, devem ser entendidas igualmente como arte contemporânea, arte produzida no nosso tempo, “a arte que se faz viva, venha de onde for, seja feita por quem for.” (TURINO, 2009, p.111). E por último, em 2008, a exposição apresentada na Teia de Brasília que amplia o entendimento dessa não distinção entre o popular e o erudito, *Nem é erudito nem é popular*, realizada pelo multiartista e curador Bené Fonteles. O objetivo dessa ação foi o de escancarar as proximidades entre as duas modalidades, rompendo fronteiras na busca de uma “identidade universal brasileira”, como se referia Mário de Andrade à nossa cultura em formação.

Para Turino a gestão de Gilberto Gil alargou o entendimento de cultura como produção simbólica, como cidadania e como economia; não mais cultura como sinônimo de belas-artes e refinamento, ou eventos isolados, ou como produto de mercado, um mero negócio. Uma cultura abrangente, presente em tudo e em todos. Para o autor, a parceria entre Estado e sociedade civil tem por princípio a ideia de que são as pessoas que fazem cultura e não o Estado que assumirá o papel (que é insubstituível) de assegurar uma política pública ampla,

---

<sup>27</sup> A Teia nasce com o objetivo de interligar os pontos de cultura por meio de um grande encontro onde fosse possível observar a extensão do sistema de articulação já instituído; O Prêmio Cultura Viva, cujo objetivo era fazer um mapeamento que contemplasse grupos já conhecidos e os demais recém participantes, além de ampliar o diálogo do governo com a sociedade; O Pontão que nasce com o papel de articular, capacitar e difundir as ações em rede, integram ações e atuam na esfera temática ou territorial. [...] Com o Pontão, a rede ganha nós, se sustenta com mais força. Ganha autonomia e fomenta o protagonismo interno. Agora são os próprios agentes dos Pontos de Cultura que alimentam a rede de novas ideias, iniciativas e ações. (TURINO, 2009, p.103)

que abarque todos, garantindo direito de acesso, sobretudo, aos historicamente excluídos da cultura estabelecida ou da cultura do mercado. Sem esta presença do Estado não há espaço público e a democracia desaparece, por mais bem intencionadas que sejam as ações localizadas, a exemplo das ONGs.

## 2.3 ARTE POPULAR

Uma vez levantadas algumas questões sobre cultura, torna-se importante analisarmos o conceito de Arte Popular, num momento em que há o enfraquecimento do prestígio dos estudos folclóricos, surgindo ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma autoria individual e um esvaziamento do objeto artístico quando a produção popular é deslocada de domínios de onde foram produzidos<sup>28</sup>, passando a integrar coleções e museus de Belas Artes.

Ao falar do reconhecimento da produção popular brasileira enquanto objeto artístico, Mascelani afirma que a legitimação a valorização da arte popular não pode ser datada precisamente. Pode-se, no entanto, afirmar que as ações que mobilizam a questão transcorrem com mais ênfase entre os fins de 1940 e 1980<sup>29</sup>, tendo o ano 1947 um desses momentos, quando intelectuais, artistas, comerciantes e consumidores dos grandes centros urbanos, passam a valorizar artisticamente as pequenas esculturas em barro<sup>30</sup> que eram comercializadas especificamente em feiras do interior do Brasil como um produto artesanal e utilitário. Tem-se nesse período um deslocamento de fronteiras na distinção entre Arte Culta e Arte Popular, que pode ser interpretado a partir do conceito de hegemonia gramsciano, a existência de oposição entre a cultura dos sistemas dominantes (culto) e o sistema da a Cultura dominada (popular).

Segundo Escobar (2008, p.87) há uma relação complexa de forças entre os dois grupos numa aceitação de regras coletivas, jogos de construção. Num espaço de negociação, renúncias, pactos e consensos básicos em função de interesses compartilhados. Numa tensão permanente de equilíbrios, sempre instáveis sem culminar em vitórias ou derrotas definitivas;

---

<sup>28</sup> Essa situação deve-se à invenção, em meados século XVIII, da noção de primitividade que remete a uma anterioridade cronológica (o que veio antes no tempo), e, posteriormente, do século XX, ao interesse de afirmação da sensibilidade estética dos povos ditos “primitivos”, a chamada arte primitiva, correspondendo ao aparecimento de uma atitude de valorização das formas de arte arcaica, popular ou antiga, ligada ao despertar da sensibilidade ocidental para as artes da África Negra e da Oceania, que convertem o objeto nesse processo de deslocamento convertido em “arte primitiva”, “arte popular”, “artesanato” e “arte folclórica”. (MASCELANI, 2002, p. 29).

<sup>29</sup> MASCELANI, 2002, p. 23.

<sup>30</sup> Em 1947, no ano da Comissão Nacional do Folclore, o pintor Augusto Rodrigues promove no Rio de Janeiro a mostra *Cerâmica Popular Pernambucana*, exposição que enaltece o valor artístico das obras de Vitalino Pereira dos Santos – o Mestre Vitalino.

numa constante oposição de inúmeras perspectivas de interpretação dos personagens envolvidos – observador e criador – e das especificidades materiais e estéticas dos objetos produzidos: a cultura dos sistemas dominantes ansiando a articulação de seus projetos com os demais sistemas, justificando-os por meio de seus mitos e seus diversos mecanismos ideológicos e sistema da Cultura dominada tentando conservar, elaborar e reproduzir suas próprias formas de resistir ou apropriar-se das formas dominantes, assumindo-as, sendo ou não contestativa, se supondo ou não hegemônica.

Sob o ponto de vista do observador ocidental, a aquisição de *status* da produção popular tem origem no momento onde as culturas originárias se fundem à cultura ibérica, ação que torna os princípios fundadores obscurecidos. O observador desconsidera deliberadamente algumas das ambiguidades da autonomia formal, estabelece certa tolerância ao examinar a originalidade da obra e considera a soberania da forma além da assinatura do produtor como elementos inegociáveis.

Sob o ponto de vista de seu criador, o objeto que adquiriu status de arte não é produzido como tal, apesar de serem considerados expressivos e manterem a intenção de representar o seu cotidiano. A produção se dá assim, por meio de convenções culturais e não propriamente pelos caminhos da produção do objeto artístico. Para Escobar, esses objetos não somente envolvem um nível estético (que convocam a percepção formal), como mobilizam um momento poético (que promovem a abertura para repensar os significados sociais, confundindo-se entre si).

Mascelani destaca a apropriação da noção de arte por seus produtores que acabam por reestruturar suas identidades, passando a valorizar a expressão individual e, gradualmente, alterando a quantidade de tempo dedicado à agricultura, à criação de animais e ao artesanato utilitário, dando prioridade ao artesanato artístico, à "arte do barro". Neste contexto,

Ao contrário do que estabelece o senso comum — fascinado pelo desejo de identificar (e personalizar) quem "descobre" quem ou o quê — muitas pessoas, animadas por diferentes perspectivas teóricas, tomaram parte ativa. Foi preciso que uma verdadeira rede se formasse e que um número expressivo de pessoas e grupos agissem — cada qual movido por interesses próprios — no sentido de legitimar esse tipo de produção como arte. (MASCELANI, 2002, p.23)

Além do reconhecimento da escultura popular, representada pelas cerâmicas produzidas em Caruaru - PE, outra linguagem que também ganha destaque é a xilogravura, cuja produção antes submetida à literatura de cordel, assume um papel independente. Quando em 1963, Sérvulo Esmeraldo encomenda à Mestre Noza (Inocência Medeiros Costa, ou Inocência da

Costa Nick, como se dizia chamar), matrizes em madeira com a temática Via Sacra. As matrizes, quando são levadas à Paris em 1965, alcançam sucesso e passam a ser objetos de estudos em várias universidades, inclusive na Europa.

Quanto aos fatores relacionados ao objeto, Escobar leva em consideração dois fatores: a oposição entre forma e função e o caráter de unicidade.

O fator de Oposição Forma/Função refere-se às consequências iniciais do século XIX em torno das relações entre arte, produção industrial e produção artesã na Europa. O termo função, rejeitando sua identificação ingênua enquanto finalidade prática ou utilitária de um objeto; o vocábulo Forma, passando a pertencer a uma intrincada combinação de funções, implicando conteúdos sócio culturais diversos, conotações complexas e símbolos; e os dois termos juntos, atualizando a questão estética no terreno da indústria do design, oferecendo argumentos em prol às possibilidades artísticas do popular, onde a “artisticidade” deixa de ser baseada na carência das funções e passa a ser baseada na capacidade das formas de provocar novos significados.

O fator Unicidade, ainda Segundo Escobar, provém dos processos de mudança ocorridos a partir da Revolução Industrial, quando o objeto artístico torna-se único, funcionando como peça chave para a compreensão da arte ocidental. Entretanto, como a produção artística de diferentes culturas, que nascem fora do contexto europeu, depende mais de suas circunstâncias históricas do que dos atos individuais de seus autores e seus fatores estéticos, estando sempre contaminados por suas funções e finalidades, estes não podem ser interpretados desprendidos de suas condições sociais. Tanto a criação, quanto seu criador popular, têm um forte peso social, sempre remetem à experiência coletiva, embora seu criador mantenha sua produção em contínua transformação, incorporando inclusive, variações próprias, mesmo que mínimas. O fator unicidade acaba funcionando assim, como obstáculo para o entendimento das culturas mestiças uma vez que o culto ao singular nunca se caracterizou uma pretensão da arte popular, se mantendo indiferente tanto da ideologia humanista da autonomia criadora, quanto dos sonhos românticos do gênio original.

Mascelani (2002, p.22), por sua vez, afirma que acreditar na arte como um produto de um artista genial dificulta a percepção da atividade social e coletiva da arte popular. Citando Arnold Hauser (1977), a autora acrescenta que, em se tratando de arte popular brasileira, as raízes coletivas são mais evidentes que em outros tipos de arte onde há a tendência pela procura traços da "genialidade" do autor.

A respeito da questão da unicidade do objeto, a autora destaca a questão da individualidade do objeto em relação à produção artesanal em série, a questão arte/artesanato

e nos direciona primeiramente à questão do entendimento da arte tendo como base o ponto de vista de seus produtores, onde os objetos são produzidos inicialmente para consumo local, sem a intenção de ser objeto artístico e sofrem uma mudança de interpretação, onde não apenas a relação com o objeto se modifica, como também, o olhar sobre este objeto, o que desencadeia um novo processo, incidindo diretamente sobre a criação desses objetos, alterando, desde a origem, suas funções e formas.

### **3 EX-VOTOS E XILOGRAVURAS: PERMANÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO**

#### **3.1 EX-VOTO – PRINCÍPIOS DA VISUALIDADE**

##### **3.1.1 Definição, origens e tipologias**

O tema Ex-votos costuma ser assunto em diversas modalidades de pesquisa: religiosa, filosófica, histórica, de comunicação, de literatura e, em número menor, em pesquisas relacionadas à artes plásticas. Por ser um objeto que nasce como manifestação ritual, dificilmente passa a ser interpretado como objeto de arte, salvo nas iniciativas de colecionadores, pesquisadores, instituições educacionais, como as que serão referenciadas nesta pesquisa. O termo é uma designação erudita para as manifestações religiosas conhecidas como Milagres ou Promessas (SILVA, 1981, p.34). Em outra chave de pesquisa, o termo é definido como:

Promessa e Milagre - voto e ex-voto - testemunham a reciprocidade de dons trocados entre o humano e o divino, no plano da organização religiosa. Através de ação corporal e/ou oferta material, o indivíduo agradece à entidade sobrenatural, que o acudiu em momento de vicissitude, o benefício recebido. (FROTA, 1981, p.17)

De modo geral, os autores escolhidos para esta análise concordam que as práticas votivas e ex-votivas são de origem remota, surgem os cultos naturalistas de veneração das forças da natureza em que se buscava assegurar a fertilidade do solo. Além de terem tido seu uso acentuado em diferentes formas na antiguidade greco-romana, principalmente nos templos de Asclépio ou Esculápio onde a religião e a medicina se mesclavam. Castro (2012, p.121) fala-nos do ano 312 que, com o reconhecimento do Cristianismo como religião oficial, por Constantino, muitos dos costumes pagãos foram assimilados, um deles, oferecer ex-votos aos santos. Frota (1981, p.17-19) chama a atenção para o fato de que estas práticas religiosas eram constatáveis através de usos socialmente estabelecidos, revelando o desempenho da



promessa, tanto de forma individual como coletiva, onde os doentes em peregrinação, deixavam nos templos romanos, lápides com inscrições votivas, frequentemente com o texto iniciando por *V.F.G.A. (Votum fecit gratiam accepit, fez um voto e recebeu uma graça)*, ou pequenas esculturas antropomórficas em barro ou cera<sup>31</sup>.

Com a queda do Império Romano, na Idade Média – do século V ao XV, as práticas votivas nas representações individuais católicas tendem a continuar bastante disseminadas surgindo os retábulos pintados<sup>32</sup>, que na época eram produzidos em grandes formatos. Frota (1981, p.18-19), sobre este período, acrescenta que igrejas e templos menores são erigidos em decorrência de promessas à graças alcançadas. É importante apontar também que com o domínio do mundo ocidental pelos povos nórdicos, há uma diminuição das demonstrações votivas individuais. Para Castro (2012), as manifestações coletivas, como as Cruzadas ou as Peregrinações aos grandes santuários, tornam-se mais comuns, o que acentuam o caráter anônimo do produtor, inclusive aos criadores das prodigiosas construções de catedrais góticas nos termos da autora, “produtores humildemente anônimos”. (p.121). Já a presença de manifestações individuais mais efetivas volta a acontecer como no Renascimento, com a retomada do domínio dos povos latinos, há uma revalorização do homem e uma nova arte individualista em que a pintura passa a desempenhar um papel de grande importância.

Nas telas, de início, apenas religiosas, começam a aparecer, timidamente, junto da imagem do patrono, a figura do ofertante em tamanho reduzido e em segundo plano. Esses quadros eram em geral levados para as igrejas onde testemunhavam alguma graça alcançada. Aos poucos invertem-se os papéis e aparece no primeiro plano o personagem ilustre - rei, nobre ou guerreiro -, e por trás a abençoá-la o santo protetor que o ajudara em alguma difícil batalha. Vem em seguida a era do retrato, em que todas as figuras proeminentes se fazem pintar pelos grandes mestres, já dispensando a companhia do padroeiro.(CASTRO,2012, p.122)

Frota (1981, p.18), citando Gama (1972, p.17) acrescenta que, com a disseminação da pintura a óleo a partir do século XV, a dimensão do ex-voto europeu é reduzida, multiplicando-se seu uso diferenciando-se de seu vocabulário visual, conforme os emitentes

---

<sup>31</sup> A referência é feita à cera de abelha e não à produção em escala e costumeiramente chamados de ex-votos de cera, cuja matéria prima é a parafina derivada do petróleo.

<sup>32</sup> Pessoa (2001, p. 24) descreve a composição formal dos retábulos desse período como sendo na figura da entidade milagrosa a que ocupa todo o campo da pintura e o milagrado, representado em pequena dimensão, na parte inferior, perto da legenda de agradecimento. Aos poucos, há uma modificação desta estrutura compositiva até o doador passar a ter maior representatividade da contextualização; Frota (1981, p. 47) faz uma análise cronológica de ex-votos pintados da Coleção da Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos a partir da data de sua produção, um de 1890, outros de 1897, 1900 e 1928 apresentando as mudanças ocorridas a respeito da composição formal em relação a estas mudanças.

pertencessem à norma culta ou à popular, acontecendo a popularização dos ex-votos, principalmente na Europa meridional e central a partir do século XVII, principalmente sob a forma de tábuas votivas<sup>33</sup>. Castro (2012, p.122) soma a este pensamento o fato de que toda uma secular iconografia serial de ex-votos pintados será localizada na região mediterrânea da Itália<sup>34</sup>, irradiando-se pelas costas da França, Espanha e Portugal. Também no século XVIII estas manifestações concentraram-se em regiões como a Baviera católica, em santuários marítimos na França e Portugal, onde sobrevivem ainda em número de alguns milhares. Sendo os exemplares mais antigos, os ex-votos datados do século XVI, e os datados do século XVIII são mais comumente encontrados.

No Brasil, principalmente, em Minas Gerais, somadas às influências de outras culturas, em especial as de origens indígena e africana, a tradição melhor se aclimatou. Expande-se no setecentos mantendo as características composicionais, técnicas e linguísticas da prototipia portuguesa com o mesmo aspecto de arte popular dos pintores eruditos europeus que tinham sido abandonados desde o século XV, conservando a mesma disposição dos elementos no quadro, o mesmo processo de pintura – a têmpera sobre madeira.

O primeiro relato de um ex-voto brasileiro realizado nas características da arte genuinamente popular é de Frei Agostinho de Santa Maria (1723), quando descreve o milagre ocorrido, cerca de 1567, em São Paulo, a um cavaleiro que ao descer de seu cavalo, e estando encostado à porta da Ermida de Nossa Senhora do Desterro, foi mordido por uma cobra:

[...] Invocou Nossa Senhora do Desterro, e, com ela animado, puxou de uma navalha, degolando a fera. Carregou o medonho animal à praça da cidade, apregoando o milagre. O autor apresenta inclusive, sem citar a página específica de onde fora extraída, uma citação do livro de Santa Maria. ‘Esfolaram-na e encherão a pele de algodão e com a navalhinha na boca a forão oferecer à Senhora do Desterro...’ (SANTA MARIA, 1723 apud VALLADARES, 1967, p.100).

Cabe também a Santa Maria (1723), os registros da existência de pinturas ex-votivas no Santuário de Nossa Senhora da Penna, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, anteriores a 1664.

[...] todos vão a impetrar da Senhora o remédio de seus trabalhos e necessidades, & as paredes d'aquella casa estão dando testemunho de suas maravilhas, nas memórias que se vêem pender, como são mortalhas,

---

<sup>33</sup> Tábua votiva, tábuas, tabuinha, quadro pintado, quadros, quadrinho pintado, milagre, memória são outros nomes dados aos ex-votos pintados de pequeno formato, conforme consta na bibliografia consultada. (OLIVEIRA, 2009, p. 138).

<sup>34</sup> Nelas, as mesmas iniciais V.F.G.A. – constantes das numerosíssimas *tabulae pictae* romanas, se encontram regularmente nas pinturas votivas italianas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, transcrevendo muitas vezes literalmente a frase latina, como registra Cervin. (CERVIN, 1968, p. 188 apud FROTA, 1981, p. 17).

QUADROS & muitos outros *signaes* de cera e outros desta qualidade estão pegoando o grande poder da Rainha dos Anjos”. [grifos da autora]. (SANTA MARIA, 1723 apud SILVA, 1981, p.51)

A primeira coleção oficial de ex-votos do Brasil, relatada por Castro (2012, p.121), pertence hoje ao acervo do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro e anteriormente à imperatriz Teresa Cristina (1882-1889). Um conjunto de cabeças votivas etruscas<sup>35</sup> provindas das coleções dos Bourbon e dos Farnese, famílias a quem a imperatriz pertencia. Eram parte, entre outras peças, de seu dote de casamento. Já o ex-voto pintado considerado mais antigo, até 1975, era uma tábua, de 1720, pertencente à Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Minas Gerais, como afirmam Gori e Barbieri<sup>36</sup> (1975, p.15). Hoje é sabido, por meio da catalogação dos ex-votos da Coleção de Márcia de Moura Castro, adquirida pelo IPHAN em 2011, que há um exemplar datado de 1701, uma têmpera sobre madeira em agradecimento à Sant’Ana com os seguintes dizeres: “Milagre q fes S<sup>ta</sup> Anna Joa.<sup>na</sup> de Menzesq estando grave m<sup>te</sup> perigosa de hum parto e já hungida e sem esperança de vida e apegandoce Com fe viva Com ad<sup>ta</sup> S<sup>ta</sup> logo esprimentou milhoras 1701” (CASTRO, 2012, p.141).

Imagem 1: Anônimo, ex-voto dedicado à Sant’Ana. Têmpera sobre madeira, 14,5 x 19,5cm, 1701



Coleção Márcia de Moura Castro, Acervo Museu Congonhas, MG  
Fonte: CASTRO, 2012, p.140

<sup>35</sup> Em março de 2016, o Museu Nacional do Rio de Janeiro apresentou, na exposição *Teresa Cristina: A Imperatriz Arqueóloga*, um conjunto de 90 peças das 700 que a Coleção Teresa Cristina registra, pela primeira vez estes ex-votos foram expostos.

<sup>36</sup> Os autores argentinos não apontam a origem desta afirmação, entretanto, cabe a Sylvio Vasconcelos uma pesquisa detalhada a respeito da Capela Nossa Senhora do Ó. In VASCONCELLOS, 1964

Pouco se tem documentado sobre os ex-votos em seu local de origem. Pessôa (2001, p.10), apresenta a única imagem conhecida de uma das paredes do convento de São Bernardino de Sena. Na foto de autoria do antropólogo Haral Shultz, feita em 1946 e pertencente ao arquivo Noronha Santos/IPHAN, Rio de Janeiro, aparecem três pequenas fotos, que, como nota Pessôa, aos poucos seria a linguagem a substituir o trabalho dos pintores populares predominantes principalmente entre meados do século XVIII e início do século XIX, até tornam-se raros<sup>37</sup>. Além da propagação do meio mecânico, coincidindo com a diminuição do número de profissionais em pintura, Scarano (2003, p.81) aponta três outros possíveis motivos para o fato ocorrer, todos baseados em questões econômicas e sociais: a substituição da madeira como suporte por materiais de uso comum e mais baratos (cartolina e o papel); uma crescente alfabetização que leva muitos fiéis a utilizarem apenas a escrita (bilhetes e cartas); e a produção industrializada de objetos em cera que reproduzem as partes afetadas por doenças com base nos modelos, já bastante difundidos e antes feitos em madeira.

Imagem 2: Harald Shultz. Fotografia. Parede da Sala dos Milagres no convento de São Bernardino de Sena. 1946



Arquivo Noronha Santos/IPHAN, Rio de Janeiro.  
Fonte: PESSÔA, 2001, p.8

Os ex-votos escultóricos passam a protagonizar pesquisas a partir da década de 1930. Gori e Barbieri (1975) descreveram duas grandes áreas de produção votiva, uma correspondente a Minas Gerais e Centro Sul, para os ex-votos pictóricos e outra, correspondente ao Nordeste, para os trabalhos em madeira talhada e policromada, quase

---

<sup>37</sup> Os ex-votos mais recentes, Scarano (2003, p. 82) cita dois, nas paredes laterais da capela do Santíssimo Sacramento e da capela de São Francisco, ambas na cidade de Tiradentes, Minas Gerais. Estas imagens mantêm o conceito de ex-voto, ao menos em grande parte, apesar da mudança da forma.

sempre de representações humanas de corpo inteiro, cabeças ou partes do corpo e órgãos internos.

Historicamente, os registros mais antigos de manifestação de tipo escultórico, são encontradas nas descrições de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, de 1973, de suas observações em 1897 das romarias às grutas do Bom Jesus da Lapa,

Ora, entre as dádivas que jazem em considerável cópia no chão e às paredes do estranho templo, o visitante observa, de par com imagens e relíquias, um traço sombrio de religiosidade singular: facas e espingardas. O clavinoteiro ali entra, contrito, descoberto. Traz à mão o chapéu de couro, e a arma à bandoleira. Tomba genuflexo, a fronte abatida sobre o chão úmido do calcário transudante... E reza. Sonda longo tempo, batendo no peito, as velhas culpas. Ao cabo cumpre devotamente a promessa que fizera para que lhe fosse favorável o último conflito que travara: entrega ao Bom Jesus o trabuco famoso, tendo na coronha alguns talhos de canivete lembrando o número de mortes cometidas. (CUNHA, 1973, p.165 apud FROTA, 1981, p. 21-22)

Os ex-votos escultóricos mais antigos que chegaram até nós pertencem ao acervo da Biblioteca Oneyda Alvarenga. São as peças recolhidas por Saia na Missão de 1938, tendo sua datação relacionada ao período em que foram coletados. A coleta de Saia é a primeira com objetivo de pesquisa e o primeiro conjunto de documentação popular e regional que aponta para uma análise estética, o que até então eram interpretados segundo suas finalidades originais.

### 3.1.2 Diferentes tipologias

Devido à natureza voluntária dessa ação votiva, qualquer objeto pode tornar-se um ex-voto, o que torna complexa a classificação desses objetos. Para facilitar o entendimento desse número infinito de tipologias, os autores que desenvolvem pesquisas sobre o tema costumam separá-los em grupos a partir do material utilizado em sua confecção e sua plasticidade, caracterização que leva em conta, de um lado, a representação da doença curada, de outro, a representação do próprio agraciado. Foram levantadas cinco categorias: as três primeiras, convergindo com as pesquisas do brasileiro Clarival do Prado Valladares (1967) e do

mexicano Jorge González<sup>38</sup> (1986), e as duas outras, correspondendo mais diretamente, à pesquisa do autor mexicano.

O primeiro grupamento refere-se a todo e qualquer objeto que tenha, de algum modo, atuado no momento originário do voto; O segundo grupo, dos objetos tridimensionais, foram divididos em três subgrupos: a) objetos de produção industrial que destacam-se pela introdução de elementos como dizeres, pinturas ou objetos simbólicos; b) a ouriversaria, definida por pequenas placas, moldes de metais representando partes internas ou externas do corpos e c) os objetos de produção manual, destacando-se a produção em marfim, osso ou pedra (no caso do México) e madeira (no caso do Brasil), e que exercem maior interesse de colecionadores e instituições museológicas; O terceiro grupo, as tábuas votivas. Manifestação de produção ainda constante no México e outros países latinos, *Los Retablitos* e que, no caso do Brasil, são mais raros, tendo ocorrido em maior quantidade durante os séculos XVIII e XIX; O quarto e quinto grupos foram definidos por Gonzáles para caracterizar, a) objetos discursivos, onde o milagre é apresentado de maneira exclusivamente escrita e b) os objetos presentes em mídias impressas (jornais e revistas), reproduzidos de forma estereotipada e em escala industrial, competindo nos periódicos com anúncios de comércios, notícias mundiais, assuntos locais, astros de esportes, caricaturas e pela atenção do leitor.

Imagem 3: Objetos votivos produzidos em escala industrial

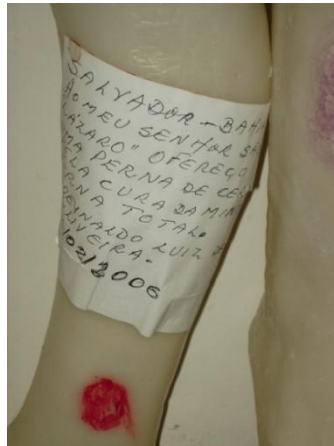


Sala dos Milagres do Santuário de Aparecida, São Paulo. Fonte: Autoria Própria  
Fonte: Autoria própria, 2010

<sup>38</sup> O primeiro tendo como base os ex-votos da Sala dos Milagres da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, Bahia. O segundo, a produção votiva do México, dentre elas, *Los Milagritos*, correspondente aos ex-votos em madeira nordestinos e *Los Retablitos*, correspondente aos ex-votos pintados, mais comuns na região Sudeste do país.



Imagem 4: Anônimo, Ex-voto à São Lázaro.  
Parafina com bilhete descrevendo graça alcançada, 2006



Inscrição: *Ao meu Senhor São Lázaro" ofereço uma perna de cera pela cura da minha perna total. Reinaldo Luiz de Oliveira. 02/2006. Santuário de São Lázaro, Bahia.*  
Fonte: EX-VOTOS DO BRASIL

Imagem 5: Objetos votivos produzidos em madeira



Sala dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, Ceará.  
Fonte: Autoria própria, maio 2017

Imagem 6: Medalhas. Coleção Márcia de Moura Castro. Séculos XVII e XIX



Coleção Márcia de Moura Castro, Museu Congonhas, Minas Gerais.  
Fonte: CASTRO, 2012, p.204-207

Comparando os grupamentos apontados por Silva (1981, p.17-20) às categorias descritas acima, percebemos que os ex-votos foram divididos de dois modos: a primeira categoria que leva em consideração a representação escultórica da doença curada ou o próprio agraciado; e a dos ex-votos pictóricos, que envolve a ocorrência que motivou a graça (ameaça de morte, doença ou perigo), o agraciador e o agraciado.

### 3.1.3 Revisão parcial de literatura

Ao tratarmos de ex-votos, percebemos que a pesquisa sobre o tema está pulverizada. Cada autor desenvolve suas pesquisas, destacando elementos bastante diferentes uns dos outros, o que nos obriga a dispor de uma série significativa de autores para a construção de uma narrativa que leve em conta a relação ex-voto e universo arte. Julgamos necessário abrir um item nesse capítulo para apresentarmos os principais destaques das pesquisas desenvolvidas a partir do início do século XX. A começar por uma revisão literária realizada por Maria Augusta Machado Silva, em 1981, em *Ex-votos e orantes do Brasil*. Buscamos destacar a relação do ex-voto como manifestação que transcende o espaço ritualístico, figurando em pesquisas sobre arte.

Ao analisar os ex-votos por seu valor documental e artístico, Silva apresenta um panorama de pesquisas, a começar pelo interesse de autores, já no início do século XX, pelas pinturas ex-votivas, como é o caso do teatrólogo Artur de Azevedo<sup>39</sup>. Na sequência a autora cita Clarival do Prado Valladares que, entre 1939 e 1940, voltado à antropologia, pesquisa as pinturas ex-votivas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador, Bahia, relacionando-as à medicina. No ano de 1967, Valladares publica *Riscadores de Milagres*, retomando o conjunto de pinturas votivas. O autor, além das questões direcionadas ao caráter histórico dos ex-votos, trata do fazer artístico e de suas características estéticas tendo como referência seus produtores: os Riscadores de Milagres<sup>40</sup>. Em seu livro Valladares retira do anonimato a figura do produtor, e cita, dentre os poucos registros sobre o assunto, os artistas Joaquim Gomes Tourinho da Silva, Agripino Barro e João Duarte da Silva, este último também conhecido como João Pinguelinho ou Toillete de Flora.

---

<sup>39</sup> Castro aponta Azevedo como o primeiro intelectual a utilizar o objeto ex-voto como tema de pesquisa. (2012, p. 125).

<sup>40</sup> Valladares também escreve sobre os ex-votos escultóricos, em 1960 e 1973, conforme veremos ao tratarmos desta linguagem especificamente.



Quanto à região Sudeste, em Minas Gerais, de 1945, a autora cita o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) quando a instituição contrata dois pesquisadores de arte que se destacam pela contribuição sobre as pinturas votivas, Hannah Levy, dedicada ao estudo do retrato colonial e Robert Chester Smith, focado no levantamento da tipologia de mobiliário. Smith, em 1961, em Portugal dá continuidade à sua pesquisa, juntamente com o pesquisador de arte Flávio Gonçalves, publicando *Pinturas de Ex-votos existentes em Matosinhos e outros santuários portugueses*.

De 1965, Luíz Beltrão, é um autor não mencionado por Silva. No primeiro número da revista Comunicação & Problemas<sup>41</sup>, publica artigo *O Ex-voto como veículo jornalístico*, e destaca o campo da comunicação no meio popular e seu entendimento no âmbito social. Dois anos depois, a partir do estudo sobre os ex-votos, Beltrão concebe a teoria da *Folkcomunicação*, inaugurando uma nova área de estudos direcionados à teoria da comunicação. Sua pesquisa passa a figurar em textos de outros autores, inclusive de outros países. Neste mesmo ano, 1967, em *Exvotos e retablitos, religión popular y comunicación social en México*, o autor mexicano Jorge González, assim como Beltrão, dirige sua pesquisa à questão da comunicação.

Do ano de 1970, Maria Augusta Machado Silva, como museóloga do Serviço de Museus da Divisão de Patrimônio Histórico e Artístico do extinto Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, faz o levantamento de um conjunto de pinturas ex-votivas da Igreja de Nossa Senhora da Penna, em Jacarepaguá. A autora inaugura sua pesquisa que culminaria, em 1981, com a publicação do livro *Ex-votos e Orantes do Brasil*, utilizado como base inicial para esse levantamento panorâmico. Em 1981, outra importante pesquisa foi publicada: a de Lélia Coelho Frota, *Promessa e Milagre no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos*. Obra que trata da coleção de 89 ex-votos pictóricos que destacaremos nessa pesquisa. Três anos antes, Márcia de Moura Castro publicava o artigo *O ex-voto em Minas Gerais e suas Origens* e, em 1987, publica *Ex-voto: Testemunho da fé: coleção Márcia de Moura Castro*, Museu Mineiro. Na década seguinte, em 1994, o texto de Castro que corrobora com nossa dissertação é *Ex-votos mineiros, as tábuas votivas no ciclo do ouro*, onde dedica o estudo dos ex-votos como expressão da arte popular, como fato histórico e fenômeno religioso. O texto analisa a coleção

---

<sup>41</sup> A revista Comunicação & Problemas teve sua primeira publicação no Recife em de 1º de março de 1965 e tinha como intuito de divulgar as pesquisas desenvolvidas pelo ICINFORM – Instituto de ciências da informação, criado por Luiz Beltrão. Com sede no Recife, tinha como objetivo pesquisar a comunicação no Brasil.

de ex-votos pintados, que na época pertencia a ela e que em 2011 foi vendida por seus familiares para o IPHAN e hoje faz parte do acervo do Museu Congonhas, Minas Gerais.

Em 2001, José Pessôa e Maria Emília Mattos lançam o livro *Milagres, os ex-votos de Angra dos Reis*. Nele os autores tratam das origens, peculiaridades e características da cidade e dos ex-votos do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, todos produzidos na região durante os séculos XIX e início do XX. Pessôa cita o historiador Alípio Mendes e o arquiteto Marcos César Venâncio Cardoso como personagens importantes para a conservação destas coleções. Mattos, cita Lúcio Costa, que em 1947, no período do tombamento pelo DPHAN, dá a notícia da importância das pinturas votivas do convento de São Bernardino de Sena, em Angra dos Reis. Em 2004, é a vez de Julita Scarano publicar *Fé e Milagre*, uma detalhada pesquisa sobre os ex-votos pintados em madeira realiza nos séculos XVIII e o XIX, encontrados em Minas Gerais e em São Paulo. Em seu livro a autora busca revelar o perfil social dos ofertantes, o ambiente em que viviam e os males que os afligiam, além de realizar uma análise estética das pinturas.

Dos autores acima mencionados Valladares e Frota também investigam os objetos em madeira, denominados ex-votos do sertão. Em 1960, já como crítico o pesquisador da arte, Valladares analisa a produção da escultura popular e sua diferenciação em relação à vanguarda dos movimentos estéticos no Brasil. Em 1973, escreve o artigo *Ex-votos do Sertão*, para o catálogo da exposição *Ex-votos do Nordeste*, da Galeria Ricardo Camargo. No texto, o autor define algumas características estéticas dos ex-votos em madeira e destaca as composições escultóricas associando a expressividade dessas produções ao comportamento arcaico das sociedades primitivas.

Em 1976, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresenta a exposição *Arte Popular Brasileira*, realizada pelo colecionador e estudioso Jacques Van de Beuque. No catálogo da exposição, dois textos abordam o tema, *Ex-votos escultóricos No Brasil*, de Maria Augusta Machado Silva e o *Arte de viver e arte do fazer na Coleção Jaques van de Beuque*, de Lélia Coelho Frota. É importante lembrar que, diferente do que acontece com os ex-votos pintados, cuja origem pode ser comprovadas por obras datadas desde o início do século XVIII<sup>42</sup>, os ex-votos escultóricos têm registros e datação mais recentes, o início do século XX, a partir a coleção de Luís Saia considerada referencial e pioneira do gênero uma centena de ex-votos, parte deles catalogados em 1944, em *Escultura Popular Brasileira*, um ensaio

---

<sup>42</sup> Não nos esquecendo das anotações de Santa Maria que confirmam sua existência antes disto.

baseado no teor artístico dos ex-votos esculpidos em madeira da região Nordeste. Informações que o próprio autor vai discutir em 1974, em *Escultura Popular de madeira*, impresso no programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura, inserido no catálogo de uma exposição organizada por Gisela Magalhães e Irma Arestizábal, confirmando o entendimento de que o ex-voto nordestino mantém os mesmos elementos compositivos que as esculturas de origem afro-negra. Outra pesquisa que destaca o tema do ex-voto escultórico foi realizada pelos autores argentinos Iris Gori e Sergio Barbieri, em 1975, no capítulo *Principales manifestaciones en Brasil*, do livro *Arte Popular latino-americano*. Os autores descrevem os ex-votos nordestinos como uma das diversas manifestações artísticas populares produzidas em solo brasileiro<sup>43</sup>.

Quanto às pesquisas mais recentes, destacamos a de Luís Américo Bonfim que concentrando-se na região Nordeste, faz uma revisão bibliográfica de literatura, em especial as que analisam as características artísticas da obra<sup>44</sup>. E a pesquisa, no campo da comunicação, de José Cláudio de Oliveira que, desde 2005 coordena o Núcleo de Pesquisa sobre ex-votos brasileiros, que desenvolve pesquisas de campo documentando os ex-votos dos santuários e dos museus, assim como a criação do banco de dados iconográfico sistematizado para apoiar os estudos sobre o tema, à disponibilização para consulta no site oficial do Núcleo de Pesquisa<sup>45</sup>.

Uma questão que merece um parênteses é o fato de terem acontecido pelo menos três ocasiões oportunas para uma revisão bibliográfica que suscitasse novas discussões, porém, seus organizadores optaram apenas por replicar textos anteriores: a exposição *O Universo mágico do Barroco Brasileiro* (1998), a *Mostra de Redescobrimento, Brasil +500* (2000) e o

---

<sup>43</sup> Esta pesquisa, além dos ex-votos, destaca como arte de origem popular, as xilogravuras nordestinas, os presépios, os oratórios familiares e as figuras de proa – as carrancas.

<sup>44</sup> Em 2008, Bonfim inventaria mais de 80 sítios devocionais na região Nordeste que, e além das cidades visitadas por Saia, durante a Missão de 1938, analisa de forma mais abrangente, os Estados do Piauí, Maranhão, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e destaca, de forma mais detalhada, a Igreja de São Cristóvão, em Sergipe; a Igreja de Bom Jesus dos Martírios de Alagoas, em Maceió; a Igreja do Sagrado Coração de Jesus de Igarassu, Jaicós, Amarante, em Pernambuco; Oeiras, Floriano, Teresinha, Campo Maior, Barras no Piauí; e Pedreiras, Codó e São José do Ribamar, no Maranhão.

<sup>45</sup> Uma série de outras pesquisas foram realizadas e registradas como objetos de teses, dissertações e monografias e em diferentes campos do conhecimento, inclusive outros no campo da história da arte. Optamos, por não mencionadas nas teses uma vez que esta pesquisa ainda não permite uma análise quantitativa ou qualitativa. Reservamo-nos então a citar apenas as bibliografias que tem servido de referência para muitas destas pesquisas.

catálogo publicado pelo IPHAN, *Ex-votos em Congonhas, o resgate de duas Coleções* (2012)<sup>46</sup>.

### 3.1.4 Centros de devoção

Além de definirmos as teorias quanto às origens dos ex-votos, suas características tipológicas, e definimos alguns pontos chave de revisão bibliográfica, apresentaremos dois importantes centros de devoção, levando em consideração o papel dos ex-votos para a formação de um panorama histórico. Escolhemos o Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG e o Santuário de São Francisco das Chagas de Canindé, CE.

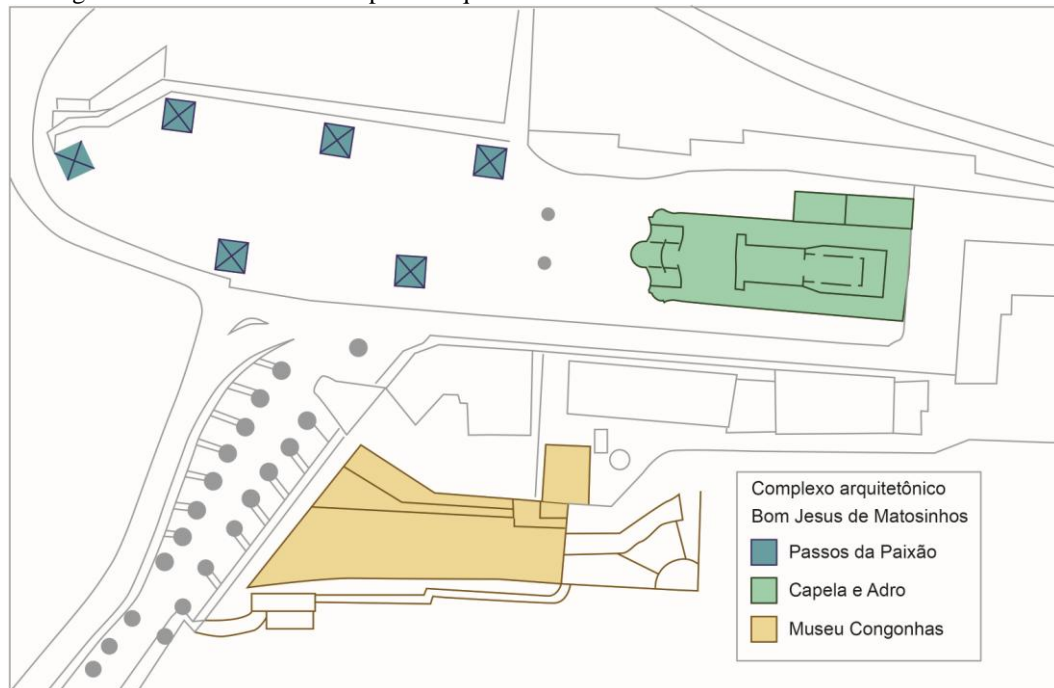
#### 3.1.4.1 Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais

No campo da manifestação votiva, a construção de ermidas, capelas e igrejas são bastante comuns. O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Minas Gerais, manifesta-se como uma delas. Originado de um voto feito pelo minerador português Feliciano Mendes que, quando curado de uma moléstia grave, resolve edificar uma igreja em honra ao senhor Bom Jesus, seu intercessor. Segundo Frota (1981, p.32), o minerador começou por erigir uma cruz nos extremos do arraial de Congonhas, recebendo em 21 de junho de 1757 a permissão do bispo de Mariana para ali elevar a ermida. Em 1758 recebe a licença régia para a construção da igreja. Em 1939 foi tombado pelo IPHAN, em 1985 elevado pela UNESCO a Patrimônio Mundial, e hoje representa o maior conjunto de arte colonial do Brasil.

---

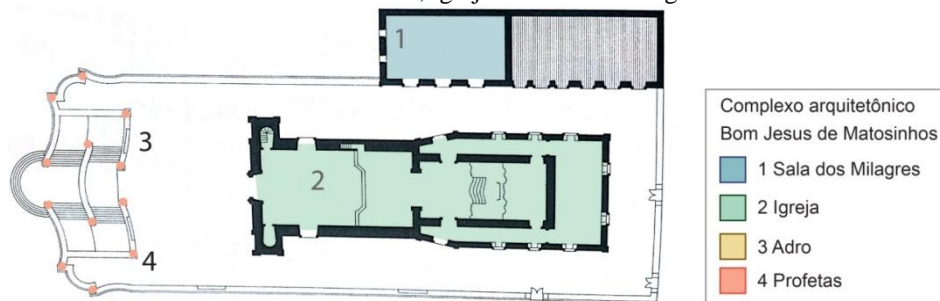
<sup>46</sup>O primeiro, tendo como texto escolhido *Ex-votos Mineiros, as Tábuas Votivas no ciclo o ouro*, de Márcia de Moura Castro (1994). O segundo texto, *Primitivos, genuínos e arcaicos*, de Clarival Prado Valladares (1966). O terceiro, dois textos reproduzidos: *Promessa e Milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*, de Lélia Coelho Frota (1981) e *Ex-votos Mineiros, as Tábuas Votivas no ciclo o ouro*, de Márcia de Moura Castro (1994).

Imagem 7: Planta baixa do complexo arquitetônico do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos



Fonte: ARCHDAILY, 2015.

Imagem 8: Planta baixa do complexo arquitetônico do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos.  
Detalhe, igreja e Sala dos Milagres



Fonte: ARCHDAILY, 2015.

A partir de sua origem, Congonhas transformou-se em um importante centro de peregrinação, Frota (1981, p.32-33) lembra-nos que durante as importantes datas cerimoniais do calendário religioso local – Semana Santa, Festa de São Sebastião e de Nossa Senhora da Conceição e o período de júbilo ao Bom Jesus de Matosinhos (de 8 a 14 de setembro), a Sala dos Milagres, anexa à igreja, recebe um sem-número de ex-votos das mais diversificadas tipologias. Dessas, a manifestação de consagração, definida como o patrimônio cultural, é um

conjunto de 161 pinturas votivas divididas em duas coleções realizadas entre os séculos XVIII e XX<sup>47</sup>.

A primeira, reintegrada à Sala dos Milagres em 1981, é a Coleção da Sala dos Milagres, formada com o tombamento de 89 pinturas votivas<sup>48</sup>. No ano de 1979, Aloísio Magalhães, dirigindo o IPHAN, empreendia medidas para a valorização do conjunto arquitetônico de Congonhas “buscar na tradição e nos elementos de coesão das comunidades, o ponto de partida e de sustentação das medidas de preservação do patrimônio”. (MACHADO, 2002, p.9). Entre estas medidas estava a reintegração desses ex-votos à Sala dos Milagres do Santuário. A preocupação com a reintegração das obras foi permeada também pela preocupação com a não descaracterização das peças ao serem inseridas no local onde ficariam expostas. O boletim 02, do Pró-memória, de 1979, apontava o planejamento de uma exposição numa casa, próxima à igreja. O Boletim 12, de 1981, já informava a reiteração dos ex-votos ao local de sua origem, a Sala dos Milagres. Desde sua apresentação ao público, as peças foram colocadas em vitrines de madeira com visores de vidro, permitindo o diálogo direto com os ex-votos que chegam diariamente. A coleção, conforme descrito pelo Boletim 09, de 1980, do SPHAN, tem seu tombamento efetivado pelo seu Conselho consultivo em 10 de dezembro deste ano.

O processo de tombamento<sup>49</sup> da coleção de ex-votos de Congonhas do Campo foi relatado pelo conselheiro Edson Motta que, ao votar favoravelmente, relacionou as seguintes razões: 1) para fazê-los permanecer no tempo; 2) para evitar a interferência de terceiros, interessados em seus valores venais; 3) para evitar que o governo resgate a altos custos o retorno das obras ao local ao qual legitimamente pertencem; 4) para preservá-los; 5) para salvar o testemunho de uma época não infestada pelo comercialismo dos "milagres". (SPHAN 09, 1980, p.14-15)

---

<sup>47</sup> Alguns dados estatísticos referentes ao período da execussão das coleções pesquisadas estão contempladas no APÊNDICE D deste trabalho.

<sup>48</sup> Do conjunto, 40 tábuas votivas foram adquiridas de um colecionador particular pelo Banco do Brasil por interveniência do Centro Nacional de referência Cultural (CNRC), posteriormente integrado à Fundação Nacional Pró-memória e ao IPHAN sendo as demais 49 já pertencentes ao Santuário. A parceira contou ainda com a colaboração do reitor da Basílica, da prefeitura local, do IEPHA/MG - Instituto do Patrimônio Estadual, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e do Centro Artístico Cultural de Congonhas que realizou antes de serem devolvidas à Sala dos Milagres do Santuário um processo de restauro empreendido pelo CECOR – Centro de Conservação e Restauração da Universidade.

<sup>49</sup> Processo nº. 1.039-T-80, inscrição nº. 548. Livro Belas-Artes, volume 2, folha 04 e inscrição nº. 486. Livro Histórico, volume 1, folha 84, de 29 de janeiro de 1981. (BOTELHO, 2013, p. 18)

Imagem 9: Vista geral da Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.



Congonhas, Minas Gerais, jun. 2016.

Fonte: Autoria própria

Imagem 10: Detalhe das vitrines. Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.



Congonhas, Minas Gerais, jun. 2016.

Fonte: Autoria própria

Imagem 11: Sala dos Milagres em Bom Jesus de Matosinhos, 2010



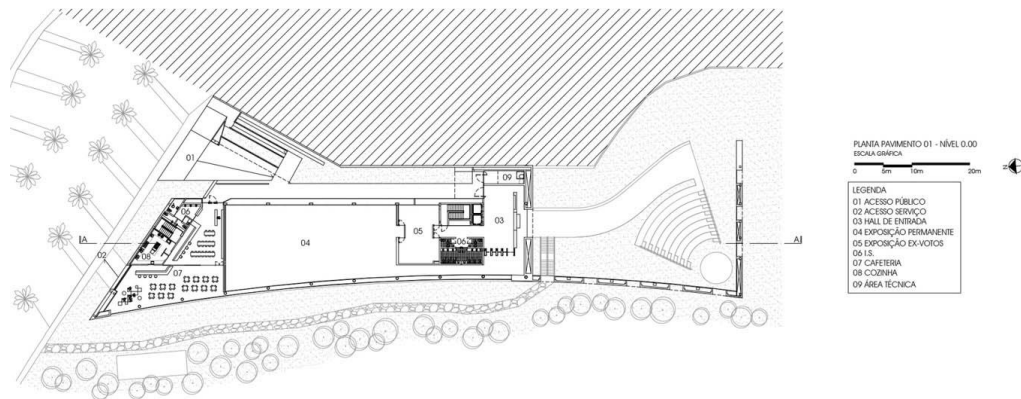
Em tempo de júbilo o ex-votos que chegam escondem as pinturas, tamanha a quantidade das peças entregues.

Foto: Miguel Aun.

Fonte: CASTRO, 2012, p. 26

A segunda coleção de ex-votos é a Coleção Márcia de Moura Castro, um conjunto de 72 pinturas adquirido em 2011 que faz parte do acervo permanente Museu Congonhas, inaugurado em dezembro de 2015, realizado em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO no Brasil) e a Prefeitura de Congonhas. O museu, que nasce com o objetivo de preservação da memória, potencializando a percepção e a interpretação das múltiplas dimensões do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, abre espaço para a apresentação e preservação desse acervo. A segunda coleção se difere da adquirida em 1979 por ser de procedência mais variada – Rio de Janeiro, inclusive –, e por apresentar muitas outras invocações, além do Bom Jesus de Matosinhos e por possuir peças escultóricas e medalhas<sup>50</sup>.

Imagem 12: Planta baixa do Museu Congonhas



Fonte: ARCHDAILY, 2015.

<sup>50</sup> Conjunto composto por 344 peças, dentre elas, 36 esculturas corporais em madeira com data presumida de produção o século XX, originários do Nordeste do país; 26 pendentes, a maioria em prata, mas também em latão, procedentes da Itália, Bolívia, Portugal e Brasil e datados entre os séculos XIX e XX, 210 santos de casa, dos séculos XVII ao XIX e 72 tábuas votivas ou “milagres” pintadas entre o século XVIII e início do XX. (ALVIM, 2011, p. 13)



Imagem 13: Museu Congonhas, Minas Gerais.



Fonte: ARCHDAILY, 2015.

Imagem 14: Sala dedicada à Coleção Márcia de Moura Castro



Museu Congonhas, Minas Gerais.

Fonte: Autoria própria, jul. 2016

#### 3.1.4.2 Santuário de São Francisco das Chagas, Canindé, Ceará

No Santuário de São Francisco da Chagas, em Canindé, Ceará, durante as diversas festividades do tempo litúrgico e as comemorações em homenagem ao orago padroeiro da cidade, também atraem um sem-número de devotos nas proximidades do dia 4 de outubro. Segundo Augusto César Magalhães (2007), o ano de origem da igreja é 1758, marcado pelo início das devoções à São Francisco das Chagas, a partir da chegada das Santas Missões dos Frades Franciscanos da Ordem Terceira na região. Em 1775 o sargento-mor português Francisco Xavier de Medeiros, membro da Ordem Terceira Franciscana, toma posse do terreno onde hoje está a igreja especificada. Faz um pequeno oratório colocando uma imagem de São Francisco (São Francisquinho, para os romeiros). Nesse mesmo ano, com a

ajuda de amigos e esmolas, tem início a construção da capela, inaugurada em 1796, sem uma de suas torres e sem o assoalho. No dia da inauguração, o coronel Jerônimo Machado doa a segunda imagem de devoção à São Francisco, a mesma que pode ser vista no altar principal dividindo o plano da veneração com imagem mais antiga e que continua sendo conduzida solenemente na procissão do dia 04 de outubro e a quem os devotos ainda dirigem seus pedidos.

Nessa época, o tamanho da igreja já não atendia a quantidade cada vez maior de romeiros que passaram a visitar o local. As histórias dos milagres atribuídos ao santo já corriam todo o agreste, uma vez que a notícia de sua ocorrência eram desde o período da construção da capela. Em 1817, o Rei D. João VI cria a Freguesia de São Francisco das Chagas de Canindé e nomeia o primeiro pároco, o então capelão Padre Francisco de Paula. E em 30 de outubro de 1812, eleva a antiga capela à categoria de igreja matriz. Entretanto, um plano de melhorias aconteceria apenas em 1860, quando a igreja ganha novas janelas envidraçadas, uma restauração do altar-mor, novos altares laterais e um gradil de ferro no patamar.

Em 1872 um cruzeiro é construído em frente à igreja e demolido em 1972 mantendo-se apenas a cruz original, que fica em exposição no Museu da cidade até a década de 1990, quando um novo cruzeiro em forma de palco, é construído no local do primeiro.

Imagem 15: Antiga igreja de São Francisco (segunda construção), à Esquerda da imagem, o Cruzeiro construído em 1872



Canindé, Ceará. Não há nenhum registro fotográfico da primeira construção, a capela  
Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

Imagem 16: Chico Karan. Fotografia. Demolição do antigo Cruzeiro, 1972



Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

Imagem 17 a.b.c: Instalação do novo Cruzeiro, entre 1994 e 1997



Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

Em 1910, Frei Matias, com a autorização do Bispo de Ceará, Dom Joaquim José Vieira, empreende algumas reformas de modernização da igreja, abre arcadas na capela-mor, instala nova iluminação e decora os altares segundo o projeto do arquiteto italiano Antônio Mazzini. Dificuldades em se encontrar mão de obra e problemas de ordem financeira atrasaram as obras até 1915, quando a igreja é reaberta. Em 31 de novembro de 1925, o Santo Papa Pio XI eleva o Santuário de São Francisco à categoria de Basílica Menor. Em 4 de outubro de 1926, em comemoração aos 700 anos de morte de São Francisco, o documento pontifício é proclamado no altar da igreja pelo Bispo do Ceará, Dom Manoel da Silva Gomes, o intercessor junto ao Papa na conquista desta honraria. Posteriormente, as mudanças mais significativas ocorrem entre 1952 e 1955, quando há a ampliação da sacristia e, em 1989, com



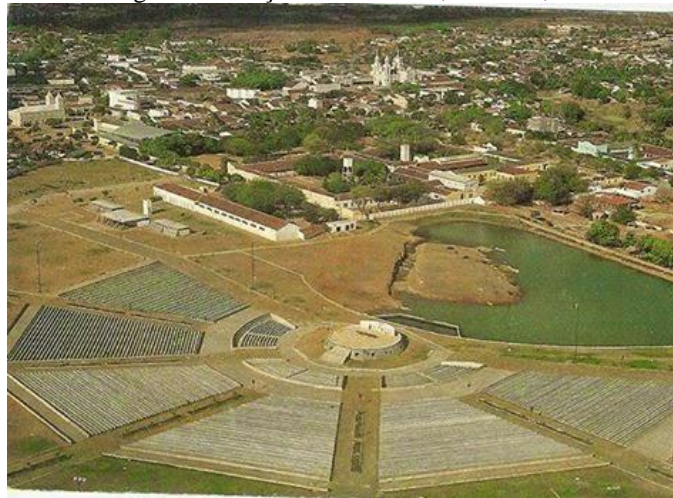
a construção da Praça dos Romeiros, considerada o maior anfiteatro a céu aberto do Nordeste e um dos maiores monumentos sacros do mundo.

Imagem 18:a.Construção da sacristia, entre 1952 e 1955; b. Vista aérea Santuário de São Francisco de Canindé, Ceará onde é possível visualizarmos a sacristia



Fonte: Acervo Augusto César Magalhaes

Imagem 19: Praça dos Romeiros, Canindé, CE



Fonte: AMIGOS PARA SEMPRE, 2014.

Imagem 20: Formação atual da Igreja de São Francisco de Canindé, CE



A fotografia contempla as mudanças ocorridas entre 1910 e 1915.  
Fonte: ARQUIDIOCESE DE FORTALEZA, 2018.

Hoje a Basílica reúne milhares de pessoas durante o tempo das festas do calendário litúrgico e mantém as mesmas manifestações ocorridas no período de sua origem, como exemplo, a entrega dos ex-votos que até 1896 eram deixados encostados nas paredes da igreja e que, após esta data, construiu-se a Casa dos Milagres, anexa à igreja, com a autorização de do Bispo Dom Joaquim José Vieira. Nas fotos abaixo podemos contemplar a entrada principal e a parte de trás do prédio. Hoje o prédio foi ampliado e pouco se parece com as características da casa anterior.

Em pesquisa realizada na Basílica de São Francisco das Chagas do Canindé, Ceará, constatei a inalterabilidade, nesse local, do rito de entrega de ex-votos, assim como a permanência, em inúmeras séries dos milagres esculpidos em madeira, das características registradas a partir da década de 30 na coleção Luís Saia. (FROTA, 1977, p.12-15 apud FROTA, 1981, p.21-22)

Imagem 21 a.b.: Casa dos Milagres de São Francisco de Canindé, CE



Por ser uma casa construída no terreno em declive, as duas fotos pouco parecem descrever o mesmo imóvel.  
Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

Imagem 22: Vista atual da fachada da Casa dos Milagres de São Francisco de Canindé, CE



Fonte: Autoria própria, maio 2017

Imagem 23: Casa dos Milagres do Santuário São Francisco de Canindé, CE



a. Foto: Antônio Carlos Alves. Fonte: FERNANDES, 2016;  
b. Autoria própria, maio 2017

Quarenta anos após a visita de Frota ao santuário, oitenta e sete anos da ida de Saia ao Nordeste, constatamos, em visita ao Santuário, que os registros destes autores continuam sólidos. Augusto César Magalhães, morador de Canindé e que assumiu o papel, então vago, de pesquisador da cidade<sup>51</sup>, cita alguns fatos relacionados às histórias dos ex-votos que ilustram a complexidade desse tipo de manifestação religiosa.

O primeiro deles descreve a chegada de um pequeno barco feito em madeira e recoberto de lata, medindo 86 centímetros de comprimento e 21 centímetros de largura. Segundo consta no livro escrito por Magalhães, *Viagem pela história de Canindé, de 2013*, o barco foi posto no rio em Manaus, no dia 25 de setembro de 1954 e, percorrendo 3.600 quilômetros foi encontrado por um pescador, em Camocim, Ceará, que o envia para Canindé. Dentro do barco

---

<sup>51</sup> O autor mantém um espaço de comunicação no *Facebook* onde, entre postagens pessoais, registra informações da cidade, variando histórias recentes (de pessoas e situações) e o resgate “das memórias de uma cidade com amnésia” (MAGALHÃES, 2017), como o historiador costuma se referir a Canindé.



havia algumas velas e uma folha de papel como os seguintes dizeres “São Francisco de Canindé – pede-se à pessoa que encontrar esse barco na beira, fazer o favor de por para o meio. Graças alcançadas desse grande santo Manaus, 24 de setembro de 1954”. O barco que hoje está exposto no museu da cidade, ficou por um bom tempo na Casa dos Milagres onde alimentou, devido sua solitária peregrinação, o imaginário religioso popular.

Imagem 24: Ex-voto Barco. Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Canindé, CE



Casa dos Milagres de São Francisco de Canindé, Ceará.  
Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

O segundo caso refere-se aos filhos de São Francisco, crianças ofertadas ao orago, deixadas sob a guarda da igreja. Magalhães cita três personagens. Feliciano, um homem calado, de vestes simples e portanto sempre um rosário no pescoço, Magalhães o conheceu quando era coroinha da igreja, ainda criança. Na época Feliciano cuidava do prédio Vicentino, onde também vivia. Outro filho de São Francisco, o Senhor Chagas foi um homem igualmente simples e calado e que morava num quartinho no final da rua Antônio Martins. Sobre suas mortes, Magalhães não tomou conhecimento e acredita terem ocorrido entre 1975 e 1980, período em que viveu em Fortaleza. O terceiro filho de São Francisco, este mais jovem e que Magalhães ainda mantém contato, é Francisco Assis Santos, natural de Catolé da Rocha na Paraíba e conhecido pelos mais velhos da cidade como Chico Mitonho. Magalhães nos conta que a mãe de Francisco, quando ele tinha poucos dias, ao fugir de um boi, caiu de uma grande altura e “valendo-se de São Francisco”, tanto ela quanto o então recém-nascido Francisco, saíram ilesos. Prometendo que entregaria o menino à igreja pela graça alcançada, o fez dezesseis meses depois, em 1942. Mesmo a igreja tendo um internato para órfãos, não havia como atender uma criança tão pequena e isso fez com que o sacristão Antônio Oliveira Dias, o Mitonho e sua esposa Julieta Almeida de Oliveira, decidem adotar o menino. Hoje

Francisco é aposentado como subtenente da polícia militar depois de ter servido a marinha em sua juventude.

Imagem 25: Filhos de São Francisco. a. Francisco Assis Santos, b. Sr. Chagas



Fonte: Acervo Augusto César Magalhães

Os dois centros de devoção são exemplos diretos da mistura entre as práticas coletivas da peregrinação e as práticas individuais, marcadas por fatos curiosos como dessas crianças. São milhares de promessas cumpridas que, a cada ano, enchem as salas e casas de milagres, dos solos sagrados que se manifestam ainda na construção de suas igrejas, como é o caso de Feliciano Mendes, ao erigir a igreja de Bom Jesus de Matosinhos, ou nos muitos milagres que se somaram quando a igreja de São Francisco estava ainda sendo construída. São milagres que escrevem, por meio da fé, as páginas do livro que a história oficial não alcança, dos anônimos que representam o registro de momentos da vida cotidiana, marcadas por sua quase perda. Valorizadas e registradas, permitindo que até hoje conheçamos algumas dessas histórias, sejam elas, dentre tantas, no registro da pintura ou na forma de escultura em madeira.

### 3.2 XILOGRAVURA– CONTINUIDADE DO PROCESSO ARTÍSTICO

#### 3.2.1 Definição e origens

O segundo objeto dessa pesquisa é a xilogravura da região Nordeste, linguagem que também manifesta a necessidade em narrar acontecimentos cotidianos, apresentados sob o viés da comunicação e não mais o da religião, permitindo que acontecimentos, misturados aos mitos e aos sentimentos humanos reprimidos, possam ser traduzidos em imagens.



Destacamos as xilogravuras produzidas principalmente em dois dos principais centros de produção, dos quais Jeová Franklin em 1981<sup>52</sup> define como escolas, a de Caruaru e a Escola de Juazeiro<sup>53</sup>. A primeira que representada por Dila, J. Borges, José Costa Leite, Amaro Francisco e J. Barros é definida por elementos como figuras isoladas de seu fundo, eliminação dos detalhes e de figuras secundárias em detrimento à figura central. Imagens que se aproximam, em termos de composição, “ao ‘*lay-out*’ da publicidade moderna e uma gravura muito influenciada pela cultura, padrão industrial”. E a segunda representada por Walderêdo Gonçalves, Abraão Batista, e Mestre Noza<sup>54</sup> cujos elementos “se manifestam como ‘barrocos’ e mais detalhes. A preocupação de retratar mais o contexto do que figura. A massa de preto se sobrepõe ao branco na figura para não deixar nada vazio.”. Franklin justifica as características das imagens desta última escola como reflexo da transferência de dois fatores, a proximidade da cidade de Juazeiro com o meio rural e a convivência de seus artistas com os romeiros que chegam ao Nordeste, movidos pela fé nos milagres realizados por Padre Cícero.

Entretanto, ainda que a existência de escolas faça sentido e que outros autores corroborem com essa interpretação de divisão canônica<sup>55</sup>, essa denominação não é de toda aceita. Gilmar de Carvalho (1995, p.156), questiona a compartimentação, apesar de aceitar ser esse modo de divisão uma forma de levantar pistas sobre os dois principais polos de produção xilográfica. A divisão de Carvalho (2014) mais abrangente, define duas referências históricas, a primeira partir de um olhar voltado à imprensa no Brasil, particularmente quando relacionada aos folhetos de cordel e a participação dos artistas populares, e a segunda a partir de um conjunto de ações de interferência propostos por museus e galerias, interferindo inclusive na formatação das pesquisas desenvolvidas sobre o assunto e nas ações e produções dos xilogravadores.

Além de Carvalho, outro autor que dedica sua pesquisa ao tema da xilogravura nordestina, a partir de uma abordagem baseada nos instrumentos oferecidos pela História da Arte, seus objetivos e métodos e analisando os contextos de criação das obras populares, é Everardo Ramos. A começar pela sucessão de transformações da produção gráfica no Brasil, focada na ilustração dos periódicos e capas dos folhetos de cordel (desde a primeira década do

---

<sup>52</sup> Carvalho cita o artigo publicado em 1982 para justificar as ideias de Franklin sobre escolas de xilogravura do Nordeste, porém a matéria do jornal *O Povo*, do qual nos apoiamos para a pesquisa é datado de 9 de julho 1981.

<sup>53</sup> Além de Caruaru e Juazeiro, a xilogravura se manifestou também, em escala menor, na Paraíba, em Campina Grande e em Recife, e em regiões onde os artistas que migraram, em especial o sudeste do país produzindo

<sup>54</sup> Neste artigo, Franklin não cita outros artistas mas, outros autores citam Manoel Lopes, João pereira da Silva, Antônio Batista Silva, Damásio Paulo, entre outros como veremos na sequência desta dissertação.

<sup>55</sup> Como é o caso do texto *Xilogravura se adapta à realidade, mas os cordéis entram em declínio*, artigo não assinado, publicado pelo Jornal o Povo, em 1986.

século XX). Posteriormente na análise sobre a crise instaurada deste meio de comunicação, que culminou com o processo de legitimação artística de seus produtores promovendo a independência da xilogravura (em meados do século XX) e, por último, a análise de como o xilogravador popular contemporâneo apropria-se da imagem num contexto onde a necessidade de sobrevivência interfere nas decisões criativas dos artistas.

Os dois autores destacam o atraso da chegada das primeiras máquinas tipográficas no país, ocorrida apenas em 1808, no Rio de Janeiro, em comparação aos demais países de colonização hispânica, que já mantinham a imprensa em pleno funcionamento desde o século XVI.

Ramos (2007, p.1) fala-nos da produção de um folheto impresso em Recife, em 1865 e da produção gráfica mais efetiva, a partir do início do século XX, quando Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e Francisco Chagas Batista (1882-1930), publicam regularmente no Recife e na Parayba (antigo nome da atual João Pessoa), definido as bases de um sistema literário e editorial de grande sucesso que se consolidaria entre as décadas de 1930 e 1950 com a criação, por outros poetas, de grandes editoriais especializados na publicação de folhetos de cordel em diferentes cidades do Nordeste<sup>56</sup>.

As máquinas que desembarcam no Ceará em 1852 e das suas mudanças efetivas, em 1885, com temática impressa migrando de um jornalismo marcadamente político, para uma temática mais noticiosa, tendo como instituições representantes, o jornal *O Araripe*, inaugurado neste mesmo ano, no Crato e *O Rebate*, em 1909, em Juazeiro, cidade recém emancipada e que contava com a presença marcante de Padre Cícero. Carvalho afirma que a produção literária e de imagem que se estabelece desde as primeiras incursões da produção local. Com o Rebate, marcam a possibilidade de que a história popular pudesse ser contada. “*O Rebate* foi algo novo na vida do Juazeiro. Com ele, além da primeira tipografia, veio a possibilidade de dar vazão a uma oralidade incontida de relatos míticos e mágicos, de histórias e estórias que estavam representadas e precisavam ser escritas, impressas e fixadas.” (CARVALHO, 2014, p.16). Para o autor, a necessidade de improvisar ilustrações para essas publicações: vinhetas, cercaduras e ornatos determina, na tipografia, o marco zero para a produção xilográfica em Juazeiro.

---

<sup>56</sup> Das gráficas instaladas em Recife, a de João Martins de Athayde (1880-1959) e de João José da Silva (1922-1997), a deste último sendo denominada *Luzeiro do Norte*; A de Campina Grande, a editora de Manoel Camilo dos Santos, denominada sucessivamente *Estrela da Poesia* e *Voz da Poesia Nordestina*; e da instalada em Juazeiro do Norte, de José Bernardo da Silva, a *Tipografia São Francisco*. Esta última, foco de nossa pesquisa, a história de vida José Bernardo e de sua gráfica estão intimamente ligados à história da xilogravura nordestina e de seus produtores, em especial a de Juazeiro do Norte.

*O Boletim Carioca*, encarte de *O Rebate*, marca o grande instante das primeiras manifestações de xilogravura local. A partir desta afirmação, Carvalho dá um salto na linha do tempo e aponta o surgimento das xilogravuras na literatura de cordel que culminaria com chegada do alagoano José Bernardo da Silva, em 1920 e aquisição, por parte do editor, do acervo de João Martins de Athayde, em 1949, definindo a presença das primeiras manifestações de xilogravadores populares.

As capas, que eram inicialmente cegas, ganham figuras. Não se tem um acompanhamento detalhado das capas do período que vai do estabelecimento da Tipografia São Francisco até a aquisição e trazida para Juazeiro do acervo do editor pernambucano João Martins de Athayde, em 1949. (CARVALHO, 2014, p. 17)

O apogeu do cordel levou à entrada de cena de uma categoria de artesãos ou de artistas: os gravadores. José Bernardo teve, mais uma vez, um papel fundamental. Ele atualizou a tradição da xilogravura que vinha desde o jornal *O Rebate* (1909/1911) e convocou santeiros e entalhadores de madeira para fazerem os carimbos que ilustrariam os novos títulos. (CARVALHO, 2014, p.142)

[...] A xilogravura passava a ser um meio de expressão artística e um recurso da atividade editorial para ganhar agilidade e dar conta da expectativa dos leitores por novos títulos (CARVALHO, 1995, p. 149)

A pesquisa de Ramos (2010), por sua vez, busca as origens da produção da xilogravura antes da datação proposta tanto por Carvalho. Para Ramos, apesar de certo que a gravura popular tenha se desenvolvido nos folhetos de cordel da primeira metade do século XX, suas origens, porém, se encontram em outros tipos de impressos, mais antigos, ainda no século XIX, e nas primeiras décadas do século XX, em jornais e revistas da época cujas “características das futuras ilustrações de cordel, seja em termos de técnicas, de formas ou de princípios de criação” (p.45) já são antecipadas<sup>57</sup>. O autor aponta como os primeiros xilogravadores, Damásio Paulo e João Pereira da Silva, e contesta a afirmação de outros autores cuja atribuição de título de primeiro xilogravador é dado à Mestre Noza, o que neste caso, Ramos justifica atribuindo à Noza o título de primeiro xilogravador popular a ser reconhecido. Concretizando desta forma uma história da gravura popular que pode ser dividida em dois grandes períodos, o primeiro durante o século XIX e início do XX, em que ela serve à ilustração de periódicos e folhetos de cordel, momento onde os gravadores vivem no anonimato, às margens do reconhecimento oficial; e outra, onde a xilogravura e seus

---

<sup>57</sup> Ramos cita como exemplo as xilogravuras satíricas, de estilo popular, publicadas em jornais políticos do Recife nos anos 1830-1840, que estão dentre os mais antigos exemplos de imprensa ilustrada no Brasil. (RAMOS, 2005 apud RAMOS, 2011).

produtores passam a ser artisticamente. Momento em que a xilogravura passa a ocupar espaço nas discussões de intelectuais ou em exposições em museus e galerias, alçando seus autores o estatuto de artista.

Tem-se assim descritos três momentos chave que marcam a história da xilogravura, o primeiro no início do século XX como processo de impressão utilizado para a produção de pequenos jornais. O segundo, com a chegada de José Bernardo da Silva em Juazeiro na década de 1930, ao fundar a Tipografia São Francisco, quando a mão de obra local passa a ilustrar cordéis. E um terceiro, na década de 1960, em que a crise deste tipo de produção se estabelece, definindo uma consequente diminuição das impressões e onde a xilogravura passa a trilhar um caminho paralelo a partir da produção de álbuns e, posteriormente, pranchas individuais.

A partir da chegada de José Bernardo da Silva à Juazeiro, Carvalho (2014, p.76) divide a produção da xilogravura em três fases, a dos Pioneiros (Apêndice E), representada por Mestre Noza (1897-1983), santeiro e fabricante de cabos de revólveres e espingardas; Manoel Lopes, santeiro; João Pereira, santeiro e bodegueiro. E os iniciados neste ofício, como Antonio Batista Silva (depois relojoeiro), Walderêdo Gonçalves e Damásio Paulo; a fase Intermediária (Apêndice F), representada por Stênio Diniz, Abraão Batista, Ezígio Correia, Zé Caboclo, Arlindo Marques e dona Iraci, mulher de Lino, responsável pelo corte do álbum que o marido assinou sozinho (a vida do Padre Cícero, 1962) e por último, a fase Nova Gravura (Apêndice G), tendo como artistas atuantes José Lourenço, Francorli, João Pedro do Juazeiro, Nilo, Naldo, Justino, Erivana.

Para Carvalho (2014) a literatura de cordel tem seu apogeu até a década de 1960 e após esse período, há o apontamento de seu declínio. A este fato, o autor atribui uma série de fatores desencadeados desde a década de 1950, como o processo de industrialização do Nordeste, que passa a considerar as tradições como o cordel como atrasadas, o processo de migração devido à forte seca no Nordeste, o surgimento da televisão acentuando as mudanças das formas de sociabilidade do interior, os aumentos inflacionados dos preços do papel, desestabilizando as editoras populares e provocando inclusive a desativação de muitas delas, e por último, a morte do principal representante da criação destas editoras, José Bernardo, em 1972, que, por sua personalidade centralizadora, quando de sua morte, provocou um forte impacto de crise em sua tipografia, crise esta já iniciada em 1959, com a venda de parte de seu equipamento. A todos esses fatores somam-se as ações das universidades. Ramos (2010, p.44) coloca a questão da legitimação artística como externa ao universo original de produção.

O que acaba por cristalizar conceitos que mantêm os preceitos folcloristas e naturalistas do final do século XIX e início do XX, em vigor até hoje.

Uma vez que há o interesse das universidades em intervir na produção da xilogravura, adquirindo peças para compor coleções com objetivo de preservação e documentação histórica, há também autores que passam a escrever sobre o tema. Segundo Ramos (2010), as primeiras manifestações de interesse do “letrado” pela gravura popular em meados do século XX<sup>58</sup>, acontecem em três regiões específicas: em Maceió, a publicação de um artigo Théo Brandão (1973) sobre o poeta xilogravador José Martins dos Santos, seguido de uma apresentação de suas reproduções de capas de cordéis na Mostra folclórica alagoana, em 1952; em Recife, no mesmo ano, um longo texto Ariano Suassuna sobre as ilustrações dos folhetos de cordel, é publicado na primeira página do Diário de Pernambuco, e a publicação de um álbum, organizado por Aloísio Magalhães, das capas dos folhetos publicados pela gráfica de João José da Silva<sup>59</sup>, material que, em 1955, é enviado pelo colecionador Abelardo Rodrigues para o *Musée E´Ethnographique de Neuchâtel*, na Suíça; e uma terceira região, o Ceará, onde há o interesse pela gravura por parte de uma instituição pública, a Universidade do Estado, no momento da criação de seu museu de arte regional, o MAUC – Museu de Arte da Universidade do Ceará<sup>60</sup>, inaugurado em junho de 1961.

O museu, inaugurado em junho de 1961, é considerado o primeiro de gênero, e exerce o papel tanto de precursor na produção de acervo, como o papel de incentivador da produção de

---

<sup>58</sup> Diferente de como apresentamos a revisão bibliográfica dos ex-votos pictóricos e escultóricos, escolhemos desenvolver a revisão bibliográfica das pesquisas sobre a xilogravura de uma maneira simplificada uma vez que os dois autores, Carvalho e Ramos, possuem pesquisas recentes a este respeito.

<sup>59</sup> A publicação recebe o apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife.

<sup>60</sup> Além desta movimentação em busca da valorização da cultura popular no Ceará, Carvalho (2014) cita as ações de Aloísio Magalhães (1927-1982), ao dar início a uma coleção de xilogravuras pernambucanas, e da política cultural de Lina Bo Bardi (1914-1992), na coordenação do Museu de Arte Popular da Bahia, hoje Museu de Arte Moderna da Bahia. Museu que foi inaugurado em 1963 com duas exposições, *Artistas do Nordeste e Civilização do Nordeste*. Já Emanuel Araújo (2000, p. 34-35) cita o Museu de Arte Popular da Bahia, com o equívoco do ano de sua inauguração, e (1) a exposição *A mão do povo brasileiro*, de 1969, primeira mostra temporária do MASP, Museu de Arte de São Paulo e que recebeu uma nova montagem, sem uma nova roupagem em 2016; (2) a exposição *Arte Popular hoje*, organizada Ministério da Cultura, com a curadoria de Lélia Coelho Frota, cujo ano não conseguimos apurar e cujo acervo está no Convento Santo Antônio da ordem Terceira de São Francisco da Paraíba, em João Pessoa, na Paraíba. Araújo cita eventos mais recentes, que não se enquadram cronologicamente na questão que estamos tratando mas, mostram a continuidade deste tipo de ação. São (3) a Exposição *Arte popular Brasileira*, na 46ª feira do Livro em Frankfurt, Alemanha e em Zurique, Suíça, ambas apresentando o acervo de Jacques Van de Beuque, em 1994; (4) as exposições do Espaço Cultural Companhia Vale do Rio Doce, com a curadoria de César Aché entre 1989-1992 (5) e Mostra *Viva o Povo Brasileiro*, no MAM do Rio de Janeiro, curadoria de Janete Costa (1992). Não podemos deixar de registrar aqui a exposição que deu a oportunidade de Araújo registrar as ações acima descritas, a exposição, *Brasil +500: Mostra do Redescobrimento*, em 2000, no Pavilhão da Bienal, São Paulo.

gravuras por meio de encomenda de álbuns<sup>61</sup>, cuja formatação não dependia mais daquela exigida pelas capas de cordel. Uma dessas encomendas, por exemplo, é feita por Sérvulo Esmeraldo, um álbum da Via Sacra, solicitado à Mestre Noza, realizada em 1965 e impressa em Paris por Robert Morel. A ação trouxe a legitimidade e reconhecimento, ao artista e ao museu. E além da preocupação com a preservação deste acervo, o MAUC também atua no incentivo à novos artistas.

#### **4 TRANSMISSÕES OBSERVÁVEIS, CONTINUIDADES DEMONSTRÁVEIS, CONSTANTES VISUAIS**

Partindo da análise do cenário de onde se insere a arte popular e da apresentação dos objetos, ex-votos e xilogravuras, já é possível levantarmos alguns aspectos relacionados às similaridades e mudanças nas condições de transmissão e recepção desses objetos, as mudanças de interpretação do uso da imagem e as características técnicas e estéticas dos objetos<sup>62</sup>. Dividimos este capítulo a partir desses quatro aspectos.

##### **4.1 SIMILARIDADES E MUDANÇAS NAS CONDIÇÕES DE TRANSMISSÃO E RECEPÇÃO**

Nesse primeiro item de capítulo, desenvolveremos algumas análises sobre três termos utilizados para descrever o produtor popular: o *Riscador de Milagres* utilizado por Clarival do Prado Valladares em 1967 a respeito dos ex-votos pintados. O *Fabricante de Milagres* mencionado por Luís Saia e que denominava os artistas que desenvolvem ex-votos de madeira. E o terceiro, o *Imaginário*, utilizado em um dos documentários do projeto Caravanas Thomas Farkas<sup>63</sup> que foi dirigido por Geraldo Sarno. Termo utilizado para descrever os

---

<sup>61</sup> Carvalho (1995, p. 152) cita os seguintes álbuns o pelo MAUC: A vida de Lampião (sic) Virgulino Ferreira e Os Doze Apóstolos, de Noza; O Apocalipse, de Walderêdo; A Vida de Padre Cícero, de Lino; e As Aventuras de Vira-Mundo, de José Caboclo.

<sup>62</sup> Consideramos importante destacar nessas análises a figura do encomendante que, no caso dos ex-votos, podemos pensar em dois grupos, um, que utiliza os serviços de alguém habilidoso e outro, no qual ele mesmo propõe realizar o seu objeto religioso. Alguns registros fotográficos feitos em 2017 na Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, descrevem a participação do próprio milagrado como autor do agradecimento. São objetos do cotidiano que demonstram uma relação mais simbólica do motivo do milagre que, associados à uma interferência de cor, representam a parte ferido do corpo.

<sup>63</sup> O documentário faz parte de um conjunto de 20 documentários produzidos durante os anos de 1964 e 1969.

produtores de fatura manual ligados à produção de imagens, tanto de caráter religioso como cotidiano ou mítico, abrangendo, além da escultura, também a xilogravura.

#### 4.1.1 Os Riscadores de Milagres

Entre os poucos documentos sobre o assunto procuramos levantar alguns dados sobre os produtores populares do século XVIII e início do XIX. Produtores que faziam parte do contingente de artífices coloniais a serviço das irmandades na a decoração religiosa, composto de negros e mestiços “que viam nos ofícios mecânicos, desprezados pela elite, uma oportunidade de ascensão social” (FROTA, 1981, p.25), o que leva a autora a crer que,

[...] os ex-votos pintados eram encomendados a artífices mais modestos das corporações, ou mesmo a populares curiosos, aprendizes informais das técnicas artísticas através do acompanhamento dos trabalhos decorativos em curso nas inúmeras igrejas levantadas nas Minas durante o início, o fastígio e a decadência do ciclo do ouro.(FROTA, 1981, p. 25)

O anonimato é um fator a ser considerado a medida que o produtor não tem a preocupação de assinar suas pinturas, tornando-se difícil seu reconhecimento. Castro (2012, p.52) destaca Artur Azevedo em 1904 como o primeiro autor a registrar um ex-voto pintado assinado no artigo *Um Artista Mineiro*, publicado no Rio de Janeiro pela Revista Kosmos<sup>64</sup>, onde lamenta-se da ausência de assinaturas dos artistas nesse tipo de manifestação, ainda que tivesse conseguindo identificar um deles, o mineiro Venâncio José do Espírito Santo. Artista que, neste caso específico, “apesar da ‘ingenuidade’ percebida nesta representação, é um famoso encarnador de imagens e pintor ocasional.” (AZEVEDO, 1904, p.28-30).

Ao analisar as coleções de Congonhas, é possível descrever alguns indícios de como a questão do anonimato se manifestava. Na primeira coleção, a da Sala dos Milagres, detentora de 89 peças, apenas 8 (8,9%) possuem a menção de seus realizadores, divididas igualmente entre as pinturas produzidas no século XIX e no XX e nenhuma menção ao século XVIII. Das 72 peças da Coleção Márcia de Moura Castro nenhuma delas possui assinaturas, o que somando as duas coleções (161 peças), reduz a perspectiva percentual dos ex-votos que contemplam identificação de seus produtores para 4,9%.

---

<sup>64</sup> Nesse artigo o teatrólogo examina as pinturas ex-votivas da Igreja do Carmo, em São João Del Rei, Minas Gerais.

Tabela 1: Pinturas onde o autor se identifica

<b>Lista dos ex-votos que possuem o registro de assinaturas</b>		
Nº de Catalogação	Período	Assinatura
52	XIX (1822)	Theotônio E. Lia
67	XIX	A. Granado Bicas
67	XIX (1896)	BR
70	XIX (1897)	Marcolino Nery de Assis
78	XX (1958)	J. Gomes
82	XX	J. Nogueira
85	XX (1922)	A. Z. Zenicola Horizonte
87	XX (1964)	Waldir

Coleção da Sala dos Milagres em Congonhas.

Fonte: CASTRO, 2012

É importante frisarmos que os dados descritos acima podem ser usados como exemplos estatísticos, porém não permitem um comparativo ampliado para outras coleções. Existe por parte de seus colecionadores uma variante na escolha destas peças que precisa ser considerada: o pensamento folclorista que ainda persiste no processo de seleção de obras de origem popular e que valoriza a produção popular como anônima<sup>65</sup>. O fato é que a quantidade de informações sobre o artista produtor dessas pinturas é muito pequena, ainda que exista uma ou outra assinatura o produtor continua anônimo. Em uma pintura realizada em 1946, por exemplo, o artista se identifica apenas pelo primeiro nome, Waldir, o que não oferece maiores pistas para seu reconhecimento. Outra variante que também impede a interpretação mais ampliada destes dados estatísticos baseia-se no fato de que algumas peças continham textos que desapareceram<sup>66</sup> ou tornaram-se ilegíveis, impedindo a análise das informações sobre seus produtores.

No catálogo *Milagres, os Ex-votos de Angra dos Reis*, José Pessôa (2001, p.18), tendo registrado 117 peças do acervo do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis, menciona apenas uma assinatura que se apresenta ilegível. Além desse registro, ao falar da exposição de ex-votos pintados, promovida pela Agremiação Ateneu Angrense de Letras e Artes e organizada pela professora Suely Marques Messias e Ricardo Messias Filho, em 1981, Pessôa descreve o fato de terem sido citados nominalmente nove pintores de ex-votos que estiveram ativos em

<sup>65</sup> A pesquisa não alcançou informações que pudessem descrever quais foram os critérios de seleção dos colecionadores destas coleções que pudessem minimizar ou ampliar a importância desta variável.

<sup>66</sup> Devido à fragilidade do suporte, por serem feitos em papel, como é o caso da coleção dos ex-votos de Angra dos Reis, essas informações não chegaram até nós.



Angra dos Reis, oito no século XX e um do fim do século XIX<sup>67</sup>, o que nos leva a considerar ser representativo o número de produtores e encomendas, possivelmente por parte dos devotos das igrejas da região sul-fluminense.

Valladares (1967) por sua vez, tendo como referência a produção baiana, descreve os Riscadores de Milagres do seguinte modo:

O primitivo<sup>68</sup> não mente, nem engana. Ao que desenha os episódios da atribuição do milagre, num propósito eminentemente narrativo, a linguagem popular conferiu-lhe o nome exato de riscadores de milagres. Riscador, porque vem do risco, que quer dizer traço, desenho, forma, figura. Riscador de milagres, para dizer daquele que se habilitou a interpretar a supra-real, trazendo-o à fácil compreensão. (VALLADARES, 1967, p.1)

De forma mais específica, a pesquisa de Valladares identifica três Riscadores de Milagres<sup>69</sup> e dá ênfase à João Duarte da Silva<sup>70</sup>, também conhecido como João Pinguelinho ou Toilete de Flora, como assinava. As informações sobre o artista foram reunidas durante 1939 e 1940 e contemplam o período mais intenso de sua produção, de 1899 a 1935. Foram adquiridas a partir de registros fotográficos dos quadriminhos nas paredes da Sala dos Milagres durante as festas do Bonfim, em coleções incompletas de dois jornais de Salvador<sup>71</sup> publicados entre 1930 e 1935 onde é possível a distinção da assinatura de Toilete de Flora. As informações também foram reunidas ou por meio de entrevistas com pessoas que conheceram o artista, os santeiros Artur Costa Lima e Alfredo Boaventura de Barros (Bichinho), ou por meio de pesquisa empírica.

Em crônica desenvolvida em 1940 e transcrita num capítulo de *Riscadores de Milagres*, Valladares descreve o artista como um homem de pequena estatura, magro, branco, com cabelos lisos e grisalhos. Quanto a seu temperamento, descreve-o como “calmo e moroso,

---

<sup>67</sup> Artistas citados, do século XX: os artistas da família Pimenta, Antônio José Moreira, Geraldo Pedra Fernandes, Henrique Carlos da Silva Sarmento e seu filho João Carlos da Silva Sarmento, Carlos Freitas Bastos, Antônio Simão dos Reis e seu filho Benedito Laurentino dos Reis. Do século XIX, Heitor Máximo da Costa. (PESSÔA, 2001, p. 30).

<sup>68</sup> Valladares, ora descrevendo os ex-votos pictóricos, ora os escultóricos, este último, chamando-os de ex-votos sertanejos, relaciona o modo de produção destes “milagres” com o modo de produção do artista primitivo, do artista ingênuo. Para o autor, primitivo significa, o artista genuíno desprovido da habitação e do discernimento, exigidos pela civilização, no preparo dos objetos destinados ao consumo e aí deleite dos estratos sociais elevados. O que paralelamente ao artista primitivo, desenvolveu-se o que chamamos de primitivista, isto é, aquele que assimila as características estilísticas do primeiro e as exerce numa produção de objetos apropriados e destinados ao consumo (investimento e prazer) de uma classe social mais elevada. (VALLADARES, 1967, p. 18).

<sup>69</sup> João Duarte da Silva, J. G. Touro Silva, e Agripino Barros, (VALLADARES, 1967, p. 21-22).

<sup>70</sup> Citado também In: AMADO, 2012.

<sup>71</sup> O autor não cita os nomes dos jornais pesquisados.

mulherengo com mania de preta. Pornográfico e malicioso. Comunicativo e sempre disposto para brincadeiras e aventuras”. (1987, p.94). Descreve-o como tendo exercido a profissão de cabeleireiro, abandonada na primeira década de 1900 para tornar-se vendedor do jogo do bicho e de Riscador de Milagres, profissão que nunca abandonou. O artista morre em 1935 aos 75 anos marcando o fim de uma carreira de mais de 40 anos. “[...] o artista que pintava lancha a vapor cortando saveiro ao meio e estivadores caídos ao mar ou aparições do Senhor do Bonfim para salvá-los da morte certa”(1967. p.94), foi vítima de um temporal, que soterrou sua casa.

#### 4.1.2 O Fabricante de Milagres

Quanto à escultura popular, poucos foram os registros encontrados para a pesquisa. O que temos a princípio é o estudo pioneiro de Luis Saia em *Escultura Popular Brasileira* publicado em 1944, que de forma empírica ou por meio de informações de terceiros e sem conseguir registros individuais, aponta a existência dos Fabricantes de Milagres. Buscando justificar o fazer profissionalizado, Saia apontou existência do artista especialista e o artista para-tradicional, sendo a existência do artista especialista verificada primeiro pelo uso do mesmo ferramental utilizado por carapinas (formão, serrote, grossa, goiva, etc.) e depois pela percepção das peças que mantinham características semelhantes e fidelidade à determinadas soluções, visivelmente pertencentes a um mesmo artista. E a existência do artista para-tradicional marcada por uma fatura popular indefinida, pela presença apenas de um ou outro detalhe característico da tradição, por uma organização incerta da composição e uma técnica vacilante, fatos que para o autor desautorizam a completa inclusão destas peças à “linha tradicional” desta escultura<sup>72</sup>.

#### 4.1.3 Os Imaginários

Já a pesquisa de Geraldo Sarno (2014), duas décadas depois, aponta um cenário em que a produção de ex-votos se entrelaça à história dos santeiros e dos xilógrafos, momento em que os criadores populares passaram a ser identificados individualmente e agrupados sobre o título

---

<sup>72</sup> Neste caso é importante destacarmos o fato de que, ao utilizar o termo escultura em seu discurso, Saia aponta para um forte interesse em estabelecer parâmetros comparativos entre a produção erudita e popular e uma busca em também estabelecer parâmetros canônicos para esta produção, conforme veremos mais à frente.

de Imaginários<sup>73</sup>. Dentre os artistas imaginários nos deteremos à figura de Mestre Noza<sup>74</sup> que circulou tanto no universo da escultura religiosa, quanto no da xilogravura e que comprovadamente produziu ex-votos<sup>75</sup>, o que define um dos elos entre os dois objetos desse estudo.

De soldado de polícia, trabalhador na estrada de ferro e funileiro, tornou-se escultor levado pelas mãos do santeiro mestre José Domingos. Noza é autor de uma centena de santos produzidos aos milhares para o comércio de artesanato de Juazeiro. Consta, segundo relato do artista a Renato Casimiro (2014, p.27), que por volta de duas mil peças foram produzidas entre 1974 e 1975. Em entrevista concedida a Geraldo Sarno em 1967 (2014, p.53-71) o artista também afirma que inicialmente desenvolvia apenas santos que não ultrapassavam vinte centímetros (os santos de palmo) e que passou a desenvolver encomendas de qualquer tamanho, além de aceitar as solicitações de colecionadores e galeiristas como deixar de pintar ou lixar suas peças. Já como xilogravador o primeiro trabalho de Noza é uma encomenda feita por José Bernardo da Silva, para ilustrar os versos de José Pacheco – *A propaganda de um matuto com um balaio de maxixe*. (CASIMIRO, 2014, p.18)

Eu só fazia santo, viu. Esse Zé Bernardo, que o senhor passou lá, veio aqui pra que eu fizesse uns clichês, justamente u'as gravuras, essa gravuras que a gente faz pra clichês, e eu num conhecia. Foi ele que me declarou isto viu. Aí comecei a fazer. Depois Odilon Figueiredo chegou, mandou fazer umas estatuetas: “faça um home com u'a enxada, faça um soldado. Pensa aí u'a coisa boa e faça. Faça um home com um balaio na cabeça”. Depois do Zé Bernardo e do Odilon Figueiredo que comecei a fazer clichês e essas outras estatuetas. (NOZA apud SARNO, 2014, p.71)

De forma resumida, da extensa produção artística de Noza, Casimiro destaca a coleção de um conjunto composto por 59 esculturas de santos<sup>76</sup> realizadas na década de 1970 e doadas

---

<sup>73</sup> Sarno identifica e nomina alguns destes imaginários. José Duarte e José Ferreira, retratando cangaceiros. Manoel Lopes, construindo oratórios e santos, e os demais, como Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves, no atendimento à demanda do turismo (Noza na produção de santos, cabos de revólveres e espingardas e xilogravuras e Walderêdo, na confecção de xilogravuras com tema religioso).

<sup>74</sup> Inocêncio Costa Nick ou Inocêncio Medeiros de Oliveira, ou simplesmente Noza, nascido em Taquaritinga (do Norte), Pernambuco, em 1897 (data que ainda sugere dúvidas), e chega ao Ceará, via Quipadá, em romaria percorrida de mais de 600 quilômetros a pé, rumando a Juazeiro do Norte, local onde principiavam milagres e profecias do Padre Cícero e onde o artista decide morar com a família. (CARVALHO, 2014)

<sup>75</sup> Sarno não menciona a produção de ex-votos, porém, numa rápida pesquisa na internet, é possível verificamos que estão postos à venda ex-votos de Mestre Noza, o que até onde apuramos também assinava a produção votiva.

<sup>76</sup> Estas esculturas eram parte de uma encomenda feita por Casimiro de mais de 100 santos que Noza não concluiu, alegando que a encomenda o impedia de responder às solicitações dos comerciantes de artesanato (CASIMIRO, 2014, p. 26).

para o Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC. Oito tacos de ilustração<sup>77</sup> para capas produzidas para os cordéis de Severino Milanês, João Melquíades Ferreira da Silva, João Martins de Athayde, Joaquim Batista de Sena, José Martins dos Santos e José Pacheco, dentre outros. E os álbuns de gravuras mais conhecidos, a *via-sacra* (15 pranchas), encomendada por Sérvulo Esmeraldo e editada em Paris em 1965; *A vida de Lampião* (22 Pranchas); e *Os doze apóstolos* (13 pranchas), editado pela Universidade Federal do Ceará entre 1976 e 1979.

Nesse contexto é importante notar que a partir de Mestre Noza a figura do produtor popular passa a ser enquadrada na categoria artista, obedecendo aos cânones estabelecidos da história da arte. Momento em que as esculturas e as xilogravuras com as temáticas religiosa<sup>78</sup>, do cotidiano e da mitologia popular passam a dividir em galerias e museus.

#### 4.1.4 A produção artística como profissão

Ainda que considerados artistas, os gravadores estabelecem profissões paralelas. Carvalho (1995, p.156-157) cita algumas dessas profissões: tipógrafos, relojoeiros, eletrotécnicos, professores universitários, líderes comunitários, marceneiros, comerciantes, ourives. Walderêdo Gonçalves, por exemplo, em entrevista à Sarno, descreve as várias funções que exerceu.

Eu sei que me viro de toda a forma, não vivo exclusivamente da xilogravura, não. Pego serviço de pintura de prédio, um “caiação” [caiação], uma fundição. Se fosse viver só da xilogravura, minha família teria morrido de fome. Agora, se acontecesse de eu viver por aí a fora fazendo exposições aqui e acolá e vendendo cópias e mais cópias então poderia ser que eu desse algum resultado financeiro. Acho que isso eu nunca tentei, tenho medo de fracasso. (GONÇALVES apud SARNO, 1970)

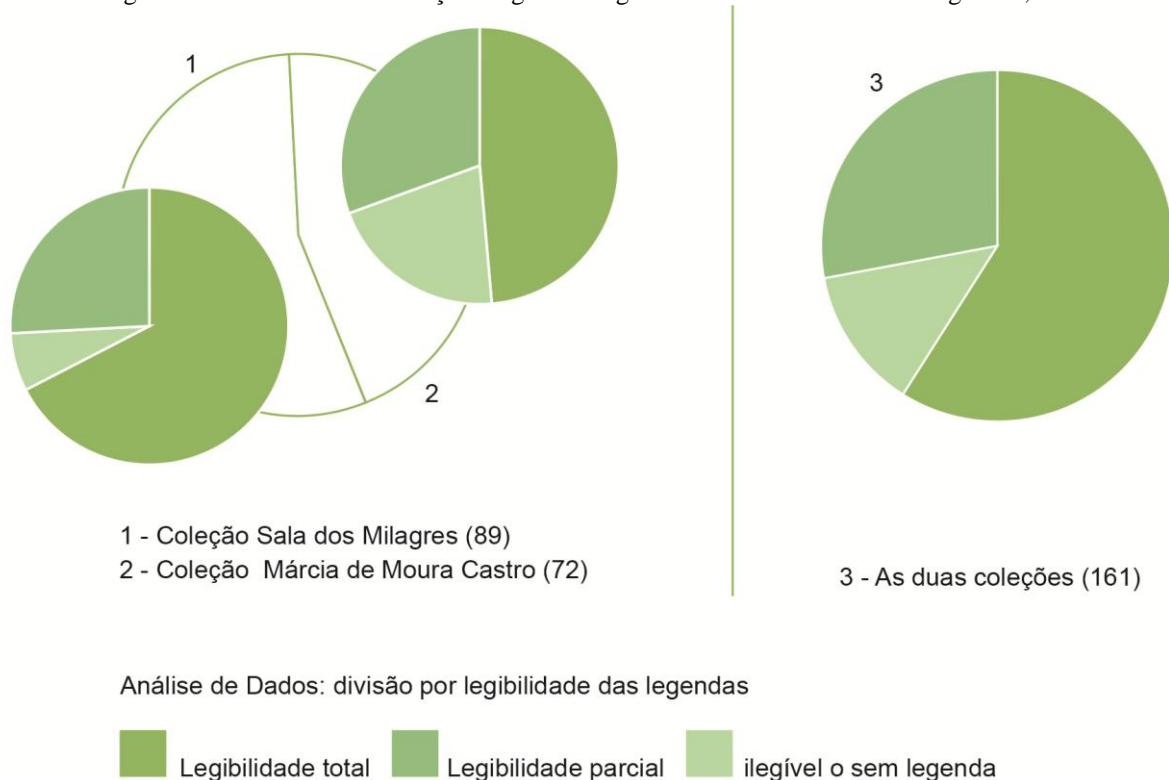
A questão da produção artística da xilogravura como profissão nos leva novamente à análise da produção pictórica ex-votiva mineira, onde notamos alguns indícios que descrevem a existência da atividade do pintor como profissão. Fizemos um levantamento das palavras desses textos que pudessem sugerir a profissionalização desse seguimento. Seleccionamos as

<sup>77</sup> Matrizes descobertas de Geová Sobreira que foram publicadas em *Xilógrafos de Juazeiro*, de 1984.

<sup>78</sup> A temática religiosa permanece presente em toda a produção da xilogravura. A via sacra de Mestre Noza, como primeiro trabalho a ser reconhecido como arte no meio erudito parece ter transformado o tema em uma espécie de ritual de iniciação para os demais xilogravadores, em especial os que pertencem a região do Cariri. Gilmar de Carvalho, por exemplo, quando descreve a história da xilogravura dessa região aponta o momento em que vários artistas produziram suas primeiras vias-sacras.

dos ex-votos das coleções de Congonhas as tábuas que possuíam legibilidade total ou suficiente para uma identificação de palavras que sugerissem a presença da profissionalização de seus produtores ou como as pinturas eram definidas.

Imagem 26: Gráfico 2. Identificação do grau de legibilidade dos ex-votos de Congonhas, MG



Fonte: Autoria própria a partir de informações de CASTRO, 2012

Da coleção da Sala dos Milagres, 60 das 89 obras (67,42%) apresentam legibilidade total, 23 (25,84%) tem legibilidade parcial e 6 (6,74%) são ilegíveis ou não apresentam legenda. Da coleção de Márcia de Moura Castro, 35 das 72 obras (48,61%) apresentam legibilidade total, 3 (4,17%) tem legibilidade parcial e 15 (20,83%) são ilegíveis ou não apresentam legenda. E das duas coleções somadas (161 obras) 95 (59,01%) apresentam legibilidade total, 45 (27,95%) tem legibilidade parcial e 21 (13,04%) são ilegíveis ou não apresentam legenda.

Notamos a partir desses dados que 23 pinturas da primeira coleção e 5 da segunda tinham alguma identificação ou nomeclatura que indicassem como eram tratados profissionalmente seus produtores. Notamos a frequência do uso dos indicativos imperativos como “mandar/mandou, pintar/fazer”, “prometeu pintar/dar/por a público”, tendo o verbo *mandar* como reforço da ideia de que haviam pelo menos dois personagens, o encomendante e o produtor e, os demais verbos (*prometer, dar ou por a público*) podem sugerir tanto um

encomendante e um produtor, quanto apenas o devoto exercendo duas funções. É importante lembrar que Frota (1981) descreve a presença de um terceiro personagem, alguém “letrado” traduzia em palavras o milagre já pintado, que era solicitado quando tanto o encomendante quanto o pintor não sabiam escrever.

Outro fator a ser analisado nos textos dessas tábuas votivas é o modo como os devotos se referiam ao quadrinho. O pronome “este” é o termo que o mais aparece sugerindo que tábua votiva não necessitava de denominação específica. Alguns substantivos também aparecem com a mesma função: presente, memória, quadro, milagre, *retabo*, painel e testemunho da verdade, nominam os quadrinhos votivos. Na tabela abaixo são apresentados trechos onde as palavras citadas aparecem<sup>79</sup>.

Tabela 2: Identificação de denominação das tábuas votivas (trechos dos textos presentes nos ex-votos onde são reconhecidos alguns verbos imperativos que sugerem a atividade profissional)

Coleção da Sala dos Milagres do santuário de Bom Jesus de Matosinhos

Pág. Cat.	Legibilidade do texto			Indicação do texto sobre o mandar fazer o ex-votos	Período	
	Sim	Não	Parcial		Ano	Séc.
44		-	-	[...] .....de mandar pintar <i>hum</i> milagre [...]	1799	XVIII
50		-	-	[...] e por m. <sup>ria</sup> mandou pintar este [...]	1805	XIX
53		-	-	[...] e como ficou bom mandou pintar este.	Final do	XVIII
55		-	-	[...] P <sup>a</sup> a memória .....dou o presente fazer este presente [...]	1831	XIX
57		-	-	[...] ficou bom ep. <i>Memoria</i> Mandou pintar este [...]	1771	XVIII
63		-	-	[...] ep <sup>a</sup> fes este [...]	1838	XIX
67		-	-	[...] prometendo ao Senhor pintar o Seu milagre [...]	1776	XVIII
70		-	-	[...] epor <i>mimoria</i> mando fazer o prez. <sup>te</sup> [...]	1818	XIX
71		-	-	[...] alcançou <i>milhoras epormemoria</i> Mandou pintar este [...]	1773	XVIII
73	-			[Sugere a continuidade]: [...] em que se achava para mem.....	-	XIX
76		-	-	[...] <i>ficou bom ditoda enfermidade P<sup>a</sup> mimoria</i> mandou pintar este milagre [...]	1841	XIX
78		-	-	[...] <i>logrando saúde P<sup>a</sup> oq espoem</i> esta memória [...]	1778	XVIII
83		-	-	[...] <i>prometteo</i> pintar o <i>presente</i> com que logo sarou o Doente.	1898	XIX
104*		-	-	[...] <i>prometteo</i> pintar o <i>presente</i> com que logo sarou o Doente.	1898	XIX
84		-	-	[...] Cumpro agora a promessa que então fiz.	1889	XIX
85		-	-	[...] são e salvo, mandou relatar este p <sup>a</sup> lembrança [...]	1899	XIX
91	-	-		[...] p <sup>a</sup> <i>memoria mandou.....</i>	1802	XIX
102		-	-	[...] <i>Vem por meio deste cumprir a promessa offerecendo este o mesmo Senhor em lembrança da saúde</i> [...]	1899	XIX
108		-	-	[...] <i>Em sinal de gratidão mandou fazer este quadro</i> [...]	1958	XX

<sup>79</sup> Nessa tabela foram suprimidas as informações que referentes especificamente ao milagre e ao devoto. Também foram suprimidas as obras que não possuíam tal identificação. Para comparativo mais ampliado vide APÊNDICES I e J.

111		-	-	[...] <i>prometeu dar seu peso em sêra e mandar pintar o milagre o qual foi concedida ficando salva</i> [...]	1920	XX
116		-	-	[...] Esta pintura é oferecida [...]	1964	XX
116		-	-	[...] cumprir a minha promessa e colocar na sala dos milagres este Quadro [...]	1922	XX
117		-	-	[...] e como gratidão aqui fica o testemunho da verdade [...]	1946	XX

**Coleção Márcia de Moura castro**

Pág. Cat.	Legibilidade do texto			Indicação do texto sobre o mandar fazer o ex-votos	Período	
	Sim	Não	Parcial		Ano	Séc.
148			-	[...] logo ficou melhor de que <i>promessa</i> por a publico o milagre [...]	1770	XVIII
149		-	-	[...] <i>p<sup>a</sup> memoria</i> mandou pintar este [...]	1772	XVIII
167	-	-		[...]..... mercê de sua graça mandou.....	-	XVIII
168		-	-	[...] i mando u fa zer este Retabo.	-	XVIII
173		-	-	[...] elle recebeu a saúde perfeita para <i>mimoria</i> mandou fazer este painel [...]	1874	XIX

Lista das peças presentes nas Coleções Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinho, e Márcia de Moura Castro cotendo os trechos com as diversas nminações atribuídas aos ex-votos. Fonte: Autoria própria a partir de informações de CASTRO, 2012

Dividimos também o conjunto de palavras segundo o valor que lhe foram atribuídas, determinando o motivo da promessa. Nessa divisão algumas palavras como promessa, memória e lembranças aparecem, ora para determinar o motivo da promessa, ora para nomear a tábua votiva.

Tabela 3: Resumo das palavras mais utilizadas nos textos das tábuas votivas selecionadas

**Coleção da Sala dos Milagres do santuário de Bom Jesus de Matosinhos**

Indicação do texto sobre omandar fazer o ex-votos	Motivo da promessa	Verbo utilizado	nomeclatura
[...]...de mandar pintar <i>hum</i> milagre [...]	-	Mandar pintar	Milagre
[...] e por m. <sup>ria</sup> mandou pintar este [...]	m. <sup>ria</sup>	mandou pintar	Este
[...] e como ficou bom mandou pintar este.	como ficou bom	Mondou pintar	Este
[...] P <sup>a</sup> a memória .....dou o presente fazer este presente [...]	P <sup>a</sup> a memória	[man]dou	este presente
[...] ficou bom ep. <i>Memoria</i> Mandou pintar este [...]	ep. Memoria	Mandou pintar	Este
[...] <i>ep<sup>a</sup> fes</i> este [...]		Fez	Este
[...] prometendo ao Senhor pintar o Seu milagre [...]	prometendo ao Senhor	pintar	Milagre
[...] <i>epor mimoria</i> mando fazer o prez. <sup>te</sup> [...]	epor mimoria	mando fazer	prez. <sup>te</sup>
[...] <i>alcanssou milhoras epormemoria</i> Mandou pintar este [...]	epormemoria	Mandou pintar	Este
[Sugere a continuidade][...] em que se achava para mem.....	para mem.....		
[...] <i>ficou bom ditoda enfermidade P<sup>a</sup> mimoria</i> mandou pintar este milagre [...]	P <sup>a</sup> mimoria	mandou pintar	este milagre
[...] <i>logrando saúde P<sup>a</sup> oq espoem</i> esta memória [...]	-	espoem	esta memória
[...] <i>prometteo</i> pintar o presente com que logo sarou o Doente.	-	prometteo pintar	o presente
[...] <i>prometteo</i> pintar o presente com que logo sarou o Doente.	-	prometteo pintar	o presente
[...] Cumpro agora a promessa que então fiz.	a promessa que então fiz	Cumpro agora	

[...] são e salvo, mandou relatar este p <sup>a</sup> lembrança [...]	p <sup>a</sup> lembrança	mandou relatar	Este
[...] p <sup>a</sup> memória mandou.....	p <sup>a</sup> memória	mandou	.....
[...] Vem por meio deste cumprir a promessa oferecendo este o mesmo Senhor em lembrança da saúde [...]	cumprir a promessa, em lembrança da saúde	oferecendo	Este
[...] Em sinal de gratidão mandou fazer este quadro [...]	Em sinal de gratidão	mandou fazer	este quadro
[...] prometeu dar seu peso em sêra e mandar pintar o milagre o qual foi concedida ficando salva [...]	-	prometeu dar mandar pintar	o milagre
[...] Esta pintura é oferecida [...]	é oferecida	[...] Esta pintura	
[...] cumprir a minha promessa e collocar na sala dos milagres este Quadro [...]	cumprir a minha promessa	collocar na sala dos milagres	este Quadro
[...] e como gratidão aqui fica o testemunho da verdade [...]	como gratidão	aqui fica	o testemunho da verdade

#### Coleção Márcia de Moura Castro

Indicação do texto sobre omandar fazer o ex-votos	Motivo da promessa	Verbo utilizado	nomeclatura
[...] logo ficou melhor de que <i>promesso</i> por a publico o milagre [...]	-	promesso por a publico	o milagre
[...] p <sup>a</sup> memória mandou pintar este [...]	p <sup>a</sup> memória	mandou pintar	Este
[...]..... mercê de sua graça mandou.....	mercê de sua graça	mandou.....	
[...] i mando u fa zer este Retabo.		i mando u fa zer	Retabo.
[...] elle recebeu a saúde perfeita para <i>mimoria</i> mandou fazer este painel [...]	para mimoria	mandou fazer	este painel

Fonte: Autoria própria a partir de informações de CASTRO, 2012

A partir dessa análise, é possível apontar que desde o século XVIII há um profissional dedicado ao ofício da pintura popular. Trazendo esse entendimento para o início do século XX no Nordeste, a partir da produção das esculturas e das xilogravuras, notamos que a ação artística continua a se manifestar enquanto ofício. No caso de Juazeiro do Norte, por exemplo, principalmente por se tratar de um ambiente influenciado pela figura de Padre Cícero, que transforma a máxima beneditina de "trabalho e oração" na prática da ideia de "cada casa um altar e uma oficina" (CARVALHO, 2014, p.15), notamos que a atividade de xilogravador, nasce efetivamente quando a Folheteria Silva, depois Gráfica São Francisco como é mais conhecida, é instalada em Juazeiro do Norte no ano de 1932 por José Bernardo da Silva.

Ainda que fosse uma instituição familiar e de poder centralizado em seu mentor, a instituição conseguia reunir os artistas da região promovendo trocas e produzindo conhecimento para novos produtores. Depois da morte de José Bernardo a gráfica, sob a coordenação Benedito Sebastião da Silva (1928-1997), mantém os mesmos preceitos de organização grupal ditadas por seu antecessor. A Lira Nordestina<sup>80</sup>, como passa a ser chamada,

<sup>80</sup> A gráfica foi adquirida pelo Governo do Estado do Ceará e doada à Academia Brasileira de Cordel.



torna-se, segundo Carvalho, “uma espécie de condomínio dos gravadores”<sup>81</sup> definindo um plano coletivo de transmissão de conhecimento, responsável por três gerações de xilogravadores, onde os mais jovens eram levados, ainda crianças, pela família como forma de suprir a falta de um ensino profissionalizante, ação responsável por quase toda uma geração de xilogravadores da Fase Nova Gravura. (CARVALHO, 2014, p.144)

A Lira passou a ser uma casa de xilogravura, uma oficina à disposição de todos que se dedicavam ao ofício e um lugar de convivência, troca de experiências e por que não de lazer, de conversa jogada fora, de planos e de sonhos que nunca se concretizarão. [...] A Lira passou a ser tudo isso. Não um lugar idílico, mas um lugar construído coletivamente. Lá era (e ainda é) permitido criar, os novos eram bem-vindos e os frequentadores antigos sabiam que podiam contar com a estrutura da velha “casa das palavras” Perdi a conta das vezes que fui lá, das tardes que passava vendo o pessoal trabalhar e tentando compreender a lógica de funcionamento (ou do não funcionamento) da tipografia. (CARVALHO, 2014, p. 203)

Uma vez definidas as similaridades e mudanças nas condições, transmissão e recepção dos dois objetos de pesquisa, já é possível estabelecer um panorama quanto a postura dos produtores populares em relação, à interpretação da imagem, aos materiais e técnicas que utilizam.

#### 4.2 MUDANÇAS NAS CONDIÇÕES DE INTERPRETAÇÃO DA IMAGEM

Iniciamos a pesquisa de campo a partir de Bezerros, Pernambuco, tendo como primeira parada o atelier de Givanildo Borges (1962). No dia o artista estava produzindo de um grupo de porta-chaves que seria vendido em uma feira de artesanato da região. Pedimos que o artista nos mostrasse suas pranchas em papel e ele nos mostrou as mesmas imagens que foram apresentadas em 2007, para o então curador Ricardo Amadasi, na época da constituição do acervo do MAP – Museu de Arte Popular de Diadema.

Ao indagarmos o artista a respeito de uma eventual renovação da produção de gravuras Givanildo responde que deixou de realizá-las com mais frequência por não terem muita procura, dedicando-se a uma produção mais artesanal. Givanildo transfere a imagem produzida na xilogravura para o sistema digital e para transformá-la em uma matriz de

---

<sup>81</sup> Carvalho ao analisar a Lira, descreve-a como um espaço que mantém até hoje as características de uma “casa que acolhe, reúne e aproxima os artistas, mesmo na dor, no chiste, no estímulo, na puxada de tapete e que mais que um lugar ou um estado de espírito, a Lira é uma geração, é uma ideia de processo, é uma instituição atemporal, que não depende de nós para permanecer. A Lira é uma usina de sonhos, é uma casa de fabulações, é um lugar encantado. (CARVALHO, 2014, p. 207)

serigrafia, o que permite que sua obra seja fixada em outros suportes, garantindo a reprodução em maior escala. O que acontece também à pouco mais de 500 metros, no Memorial J. Borges. A casa ampla e facilmente avistada da rodovia que corta a cidade, a BR 232, é dividida em vários ambientes a começar por uma loja onde as paredes são repletas de gravuras e o dos cordéis<sup>82</sup> que contemplam a produção literária, da qual o artista também é conhecido. A amplitude da sala é sustentada por colunas ao centro que servem de base para azulejos de cerâmica com reproduções das gravuras maiores, o mesmo sistema utilizado por Givanildo. Circulando a coluna principal, foram colocadas mesas com outros objetos: pequenos livros, canecas, sacolas, camisetas, chaveiros e outros *souvenirs*, serigrafados ou impressos no processo de sublimação. Continuando o giro pela sala, nos deparamos com uma mesa iluminada pela janela da entrada, nela J. Borges recebe interessados em ouvir suas histórias, uma das incontáveis narrações poéticas (literária ou imagética) ou alguma das histórias, também incontáveis, de vida que aos 82 anos, 70 deles de ofício, lhe garantem bons argumentos.

Imagem 27: Memorial J. Borges. Loja



Foto: Andrea Dallevo.

Fonte: a. MUNEART, [2017]. b. UOL VIAGEM, [2018]

Alguns degraus separam a loja da gráfica, um espaço de semelhantes proporções e com paredes também repletas de matrizes que aguardam um novo momento de utilização. A sala abriga uma prensa mais antiga, uma prensa para a tiragem de gravuras maiores, gaveteiros de arame para secagem das gravuras e algumas mesas, postos de trabalho ocupados por dois de seus filhos, duas noras e um de seus netos, que se revezam em entintar as gravuras.

---

<sup>82</sup> Esses cordéis ficam em exposição em prateleiras empoeiradas e em vários fardos, agrupando centenas de cópias de suas inúmeras histórias.

Imagem 28: Memorial J. Borges: a. Vista geral da gráfica; b. Detalhe dos gaveteiros de arame



Fonte: a. FREIRE, 2014; b. Autoria própria

Imagem 29: Memorial J. Borges. a. Posto de trabalho; b. Detalhe da gravura sendo entintada



Fonte: Autoria própria, maio 2017

À J. Borges caberia o desenho e o corte da Madeira, porém, gravar é uma função que aos poucos também tem sido transferida, restando ao artista a função da criação da imagem. Numa terceira sala, além das matrizes em todas as paredes, o ambiente é preenchido de música de uma rádio local, vemos duas mesas, uma de J. Borges, onde ele faz seus desenhos e esporadicamente corta suas matrizes, outra, onde o cunhado do artista, seu aprendiz, se aventura no corte da madeira, separando do fundo os animais ali riscados pelo mestre.

Imagem 30: Memorial J. Borges: a. Posto de trabalho de J. Borges; b. Matriz em fase de corte. Detalhe.



Fonte: a. MENDONÇA, 2017; b. Fonte: Autoria própria, maio 2017

O modo de produção em série e transferência de funções pelo qual têm passando as gravuras de J. Borges, nos convida a refletir sobre a questão da autenticidade uma vez que a produção popular precisa ser analisada de forma diferenciada, quanto ao modo como seus produtores apropriam-se da imagem oficial. Podemos comparar, por exemplo, a ação de transferência do fazer de J. Borges aos sistemas de produção eruditos hoje instaurados e que autorizam o artista contemporâneo a desenvolver uma ideia, assinar por ela e não necessariamente executá-la e, ainda sim, ter garantido a autenticidade dessa imagem. Para analisar essa questão, tomamos como base as descrições de Carvalho (1995) a respeito das ilustrações dos primeiros cordéis, o modo como os artistas populares interpretam a repetição temática em suas gravuras.

Uma peculiaridade da produção xilográfica [para o cordel] até então era a prevalência da arte sobre o engenho, da habilidade sobre a inventiva, a ponto do xilógrafo não temer retomar o que já havia sido feito e reproduzi-lo, senão da mesma maneira, com imperceptíveis diferenças ou nuances. [...]

Os exemplos se avolumam e não se pode falar em plágio, quando não havia a cobrança por uma autoria assumida ou por uma originalidade inconteste. O trabalho era do artesão. A xilogravura era utilitária. Os temas pertenciam a este fundo comum, a este grande *corpus* popular. O *Status* de obra-de-arte veio por conta dessa intervenção de instituições como as Universidades e Fundações e da figura do *marchand*. (CARVALHO, 1995, p.154)

A aceitação em realizar os pedidos dos encomendantes também é destacada por Geraldo Sarno ao descrever um processo de linha de produção no ateliê de Mestre Noza quando as ajudantes “Zefa” e “Loura” realizavam a escavação das madeiras definindo as bases gerais dos santos a serem finalizados posteriormente pelo artista.

As meninas dão as peças para mim quase em condições de colocar o meu nome e vender. Afinal, se tem gente que não acaba mais comprando minhas coisas, só porque tem Noza escrito no pé, sem dar a menor atenção ao trabalho que deu ou se está bem ou mal feito, eu aceito o jogo. Eles que



levem e façam o que quiserem. Pra trabalhar bem mesmo, só as coisas que eu vou criando, igual no dia em que fiz o primeiro padre Cícero. Essa peça estava boa, foi feita mesmo para dar de presente a ele.

Tou perto de morrer e só agora minha arte tá rendendo uns frutinhas, que mesmo assim não me enricou nem vai me enricar. Tem gente aí que faz coisas lindas e vive na miséria, porque quem ganha mesmo é quem compra e vende. A arte é muito bom pra gente ficar satisfeito porque fez, mas pra viver é uma piada". (GOUVÊIA, 1976, p. 87 apud CARVALHO, 2014, p.164-165)

Contudo, mesmo havendo um processo similar ao de produção em escala, a coleção de 59 santos (hoje acervo do MAUC) executada na década de 1970 à pedido de Renato Casimiro apresenta peculiaridades que as destacam do caráter de produção em série.

E retomando o exemplo de J. Borges citamos a Exposição *J. Borges - 80 anos*<sup>83</sup> que, segundo matéria do site O Diário de Pernambuco, além de vinte xilogravuras antigas do artista e de trabalhos de dois de seus filhos (Pablo Borges e Bacaro Borges), a exposição contou com dez gravuras realizadas especialmente para a exposição. Os curadores José Carlos Viana e Marcelle Farias atribuem ao artista o papel de mestre justificando a transferência de conhecimento por meio de uma tradição familiar e, ao mesmo tempo, destacam o fato de que as dez novas gravuras foram desenvolvida em todo o processo de produção pelo artista.

Em Juazeiro do Norte o uso da imagem com caráter utilitário e visando atender a demanda comercial também é bastante efetivo. Em entrevista à essa pesquisa, José Lourenço, um dos artistas mais ativos da Lira Nordestina, menciona a possibilidade de ampliação de uso da imagem em objetos de caráter utilitário, ideia que se fortaleceu a partir do projeto *Vivência Elo Cultural*, ação ocorrida em 2006 e que reuniu artistas e artesãos de toda a Região do Cariri. Segundo o artista o evento somou características da xilogravura à tipologia dos trançados em palha de milho, carnaúba e sisal, bordado e composição de retalhos. Nesse evento, os artistas eram convidados a desenvolver produtos que promovessem a interação entre esses diversos suportes.

Diva Mercedes Machado Alves Nogueira (2006), coordenadora da AFSEBRAE, Associação dos Funcionários do SEBRAE-CE, no Blog *Arte do Trabalho no Nordeste*, esclarece que o projeto fez parte do Programa de Artesanato Irmãos do Ceará que, em julho de 2005 e em parceria com o Laboratório Piracema de Design<sup>84</sup>, visava a consolidação do setor artesanal cearense como fonte de geração de ocupação e renda, atuando de forma integrada com os setores da cultura e do turismo do Estado. Segundo Nogueira a metodologia

---

<sup>83</sup> Evento promovido pelo CAIXA Cultural, em cartaz em São Paulo de março a maio de 2017 tendo sido montadas também em Salvador e em Recife.

<sup>84</sup> Núcleo de pesquisas sobre culturas brasileiras, localizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

aplicada, *Vivência Elo Cultural*, apoiou-se em um tripé de ações integradas que considerava a percepção da realidade em sua essência, a pesquisa interdisciplinar das bases históricas, antropológicas e tecnológicas do produto para o entendimento dos processos culturais, e as vivências representadas por momentos de encontro para troca de saberes e experiências. A ação que já completa 12 anos parece ser a motivação geral dos artistas envolvidos com a xilogravura no momento atual, fato que encontramos raízes nas primeiras manifestações da xilogravura nos folhetos de cordel,

Esta indústria cultural [a partir da interiorização da imprensa] [...] passou a recorrer à xilogravura para a elaboração de capas dos folhetos de feira, o que evidenciou o aspecto de encomenda e deu argumentos para os que defendem este viés utilitário vai marcar toda a trajetória desta manifestação de cunho popular. (CARVALHO, 1995, p.144).

O tratamento da imagem sob esse viés mais comercial pode ser exemplificado em algumas obras de Francisco Correia Lima (Francorli). Ao receber uma encomenda para realizar um retrato, o artista utiliza um programa de edição de imagem que transforma a fotografia de referência em um desenho alto-contrastado. Segundo ele, a imagem permite uma melhor identificação da pessoa retratada uma vez que só precisa ser transferida para a madeira mantendo elementos importantes de identificação. Já no contexto de inventividade a observação do cotidiano permite que o artista desenhe de modo mais livre.

Francorli nos apresenta o álbum *Minha Vida na Xilogravura*, um trabalho de produção coletiva<sup>85</sup> realizado com o patrocínio do Centro Cultural Banco do Nordeste onde cada artista ilustrava dois momentos representativos de sua vida dentro do universo da xilogravura. Francorli também apresentou um trabalho de caráter mais individual, uma gravura em grande formata que trazia a imagem de um sertanejo representado sobre uma moto e não sobre um cavalo, como seria o mais provável, e fala ao celular. Ao fundo vemos um cenário rural em contraste a uma antena parabólica.

---

<sup>85</sup> O álbum foi apresentado ao público por meio de uma exposição de mesmo nome no Centro Cultural Banco do Nordeste em 2009 e, posteriormente, em 2014, na Casa da Xilogravura, em Campos do Jordão, São Paulo e reunia dez artistas: Abraão Batista, Ailton Laurino, Cícero Lourenço, Cosmo Braz, Francorli, José Lourenço, Manoel, Naldo, Nilo e Stênio Diniz.

Imagem 31: Francorli, Sertanejo Moderno. Xilogravura, 2017, 30 x 45 cm, 2017



Fonte: Autoria própria, maio 2017

A utilização da imagem da xilogravura na configuração para fins utilitários parece colocar em xeque mais uma vez o estabelecimento de padrões canônicos que dividem a produção artesanal da produção entendida especificamente como arte. O modo como esses artistas têm utilizado a imagem garante a continuidade da produção e a manutenção da profissão do xilogravador, mesmo quando o produto que chega às mãos do comprador final é apenas a reprodução da xilogravura original. O que por este viés de interpretação requer uma análise um pouco mais aprofundada podendo ser pensada a partir do que nos coloca Carvalho,

Não se pode falar na prevalência da arte sobre o engenho, estando a habilidade manual a serviço de um projeto que implicava na criatividade. Isso precisa ficar bem claro para que não se pense nos primeiros xilógrafos como meros artesãos, mas como criadores, a partir da constatação de que deveriam dar forma ao que não existia. E mesmo os casos das cópias não excluem a releitura, a possibilidade do acréscimo de elementos, as modificações que, mesmo sutis, dão à nossa peça uma unicidade que a desvincula do modelo, fazendo com que tenha autonomia e sob esta ótica possa ser analisada. [...] Falar da xilogravura como recurso tipográfico é compreender que, inicialmente, esta manifestação esteve marcada por um viés utilitário, o que não diminui sua importância, mas funciona na perspectiva de antecipação de um estatuto que ela passa a assumir posteriormente no campo da criação estética. (CARVALHO, 1995, p.148)

O uso da imagem nos moldes em que nos foram apresentados procura introduzir a xilogravura ao campo do design. Airton Laurindo, por exemplo, produz kits de pequenas matrizes que exploram a temática da fotografia. Os carimbos, como são chamadas as

matrizes, são realizados em pequenos pedaços de umburana, montadas em grupos de quatro e armazenadas em uma pequena caixa confeccionada especialmente para abrigá-las. Segundo José Lourenço os kits vem atender a demanda de um público consumidor interessado em adquirir a matriz e não mais a impressão em papel.

No caso de Laurindo, suas peças que somam por volta de quatrocentos tipos são constantemente transferidas para a madeira via carbono até o pequeno original em papel não suportar mais a transferência marcando o momento em que o artista cria um novo original que mantém a mesma estrutura compositiva copiada do primeiro desenho mas, depois das incontáveis interferências por contato, cria um novo original. As novas nuances garantem unicidade à cada uma de suas peças.

Imagem 32: Airton Laurindo. Kit de carimbos, 2017



Fonte: Autoria própria

Imagem 33: a. Airton Laurindo apresentando seus desenhos; b. Desenhos de referência. Detalhe



Fonte: Autoria própria, maio 2017



#### 4.3 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Uma situação diferente se configura quando os artistas se afastam dos centros de produção coletiva. A exemplo do que acontece com Jerônimo Soares, um paraibano nascido em Esperança em 1935 e radicado em São Paulo desde a década de 1950. Filho de José Soares, o cordelista conhecido como poeta repórter de Recife, Jerônimo dedica sua atenção à produção de xilogravuras tendo como público alvo colecionadores e galeiristas. Em 2010 introduz da cor em suas gravuras, o que fez com ele separasse sua matriz em um conjunto de pequenas peças a madeira de espessura mais fina do que a utilizado por outros artistas.

O modo como artista realiza esses cortes nos leva à outra característica importante na produção da xilogravura, a fabricação de suas ferramentas confeccionadas a partir de materiais reciclados: suas agulhas de gravar – como o artista chama suas goivas e buris – e seu arco de serra – que permite o corte de suas pequenas peças. (ALCANTARA, 2017)

Imagem: 34:Goivas e buris.ferramentas fabricadas por Jerônimo Soares



Fonte: Autoria própria,outubro 2017.

Além das ferramentas o artista também adaptou seu posto de trabalho para atender tanto as necessidades de confecção de suas matrizes quanto suas necessidade físicas uma vez que em 2016 o artista sofrera um AVC, diminuindo suas mobilidade. Todos estes recursos promovem características formais bem particulares e a confirmação de que o processo de continuidade das imagens se dá a partir da produção ou adaptação dos materiais utilizados.

Imagem 35: Arco de serra. Fabricação Jerônimo Soares



Fonte: Autoria própria, maio 2017.

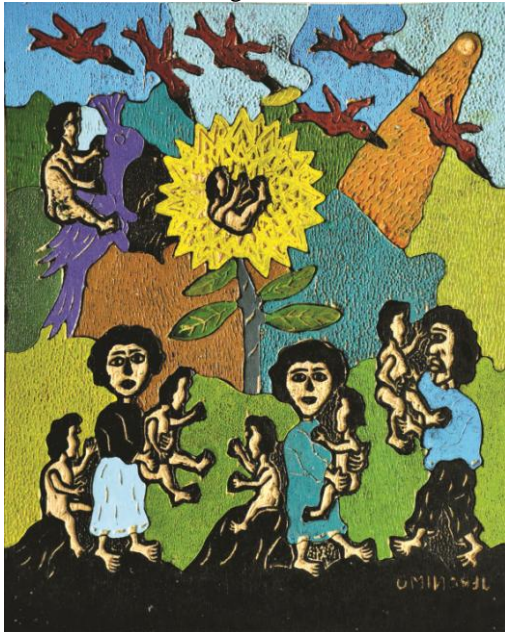
Imagem 36. Jerônimo Soares. Encontro com os professores da Rede Municipal de Diadema



MAP, Museu de Arte Popular de Diadema, 8.jun.2011.

Fonte: Autoria própria

Imagem 37. Jerônimo Soares. Matriz Gira Mundo, acervo do artista. Detalhe



Fonte: Autoria própria, 2010

Ao retomarmos às características da produção ex-votiva, percebemos uma série de similaridades quanto ao uso de diferentes materiais e métodos que nos oferecem pistas para justificar os vínculos com a xilogravura. Quando Lélia Coelho Frota (1981, p.26), tomando como base os estudos de Luis Jardim (1939, p.63-102), analisa o ex-voto mineiro relacionando-os à pintura decorativa de algumas igrejas do Barroco mineiro e a partir suas características técnicas: Faz referência a constância das cores primárias (de gosto acentuadamente popular tanto do povo do português, africano e, de algum modo, do indígena) e aos suportes utilizados destacando o uso da madeira de cedro apontando as características do corte (em forma retangular), a moldura (bem saliente e pintada como imitação dos veios do mármore, pregada diretamente à tábua) e suas dimensões (que não ultrapassavam "dois palmos").

Também tomando como referência Luis Jardim, Pessoa (2001, p.32) analisa os ex-votos da Região de Angra dos Reis no Rio de Janeiro e cita a têmpera como técnica utilizada destacando o uso do laranja, do verde e do rosa<sup>86</sup>. Quanto ao suporte, acrescenta o uso da madeira pinho-de-riça e é mais específico quanto à descrição das dimensões das tábuas votivas (na média, 16 centímetros de altura e 20 a 22 de comprimento). Descreve também a

---

<sup>86</sup> Pessoa também cita o uso da cor preta utilizada para pintar os cabelos e delinear o contorno dos olhos e sobrancelhas, além dos filetados em vermelho claro como decoração de elementos fitomorfos em alguns exemplares e dos filetes em tons amarelo, azul-escuro e vermelho que limitam o campo central, sempre azul-celeste.

peculiaridade dos ex-votos cariocas que, diferente dos mineiros, tem suas molduras recortadas em voluta e contravoluta na parte superior das tabuinhas, lembrando as fachadas das capelas rurais.

Já Valladares (1967, p.21-22), ao tratar dos ex-votos pintados da igreja do Nosso Senhor do Bonfim na Bahia, observa o emprego de outros tipos de técnicas relacionadas à pintura ou ao desenho: a tinta óleo, a aquarela, o nanquim, o lápis de cor, o pastel e o guache. Quanto aos suportes empregados, o autor fala de uma diversidade de tipos de material: a tela, o papel ou a madeira, quadrinhos emoldurados ou não. Ao analisar a questão técnica dos ex-votos baianos de forma mais específica a partir dos trabalhos de Toilette de Flora, Valladares descreve como principal suporte utilizado, o papel. E como técnica empreendida para a coloração, a tinta a base de cola, a mesma tinta, na mesma mistura da cola utilizada pelos santeiros da região.

Guardava a cola em latinhas para levar ao fogo; e as tintas eram preparadas em pequenos os cacos de barros, os mesmos que se usam para passarinhos. Hábito conservado por santeiros da Ladeira do Taboão. Como elemento de mistura e fixador usava o alvaide de chumbo<sup>87</sup>. Sempre pintou sobre papel. (VALLADRES, 1967, p.93)

Da nossa parte, fizemos um levantamento da incidência de técnicas e suportes que costumavam ser utilizados na produção da pintura votiva nas coleções do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos e chegamos aos seguintes dados:

A Coleção da Sala dos Milagres: 57 das 89 obras (64,04%) são quadros pintados à têmpera, sendo 55 sobre madeira, 1 sobre tela e 1 sobre papel; 25 obras (28,9%) são pintados à óleo, sendo 9 sobre madeira, 11 sobre tela, 1 sobre papel, 1 sobre papelão, 6 sobre metal; e 7 (7,87%) realizados em técnicas diversas, 3 em aquarela, 1 em guache sobre papel e 3 em técnica mista.

A Coleção de Márcia de Moura Castro: 46 das 72 obras (62,15%) são quadros pintados à têmpera, sendo 45 sobre madeira e 1 sobre cartão; 25 obras (36,14%) são quadros pintados à óleo, sendo 20 sobre madeira, 2 sobre tela e 2 sobre folha de zinco, 1 sobre folha de flandres<sup>88</sup>; 1 (1,39%) realizada em técnica diversa, rotogravura sobre flandres.

---

<sup>87</sup> Segundo o dicionário informal, alvaide é um derivado do chumbo usado por muito tempo como elemento da pintura artística. Era usado, misturando-o a uma cola de gelatina, de cartilagem de peixe, ou de pele de coelho para fazer a base para o início da pintura (imprimação). Era usado também como pigmento para o fabrico da tinta branca, porém deveria ser usada apenas na pintura a óleo.

<sup>88</sup> Folha de flandres ou simplesmente flandre é um material laminado estanhado composto por ferro e aço de baixo teor de carbono revestido com estanho.



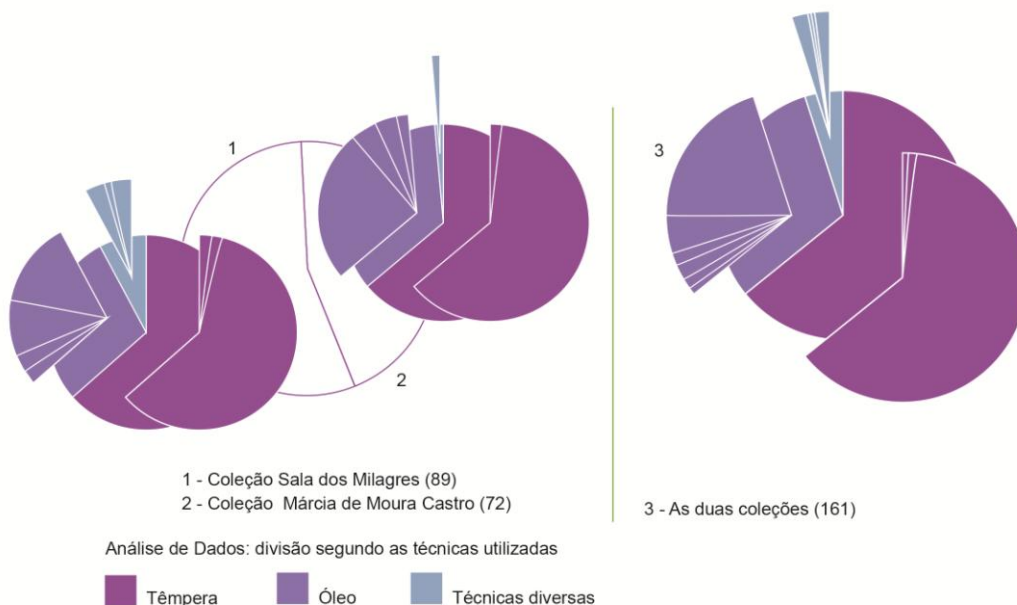
As duas coleções: 104 das 161 obras (67,09%) são quadros pintados à têmpera, sendo 101 sobre madeira, 1 sobre tela e 2 sobre papel ou papelão; 50 (31,66%) pintados à óleo, sendo 29 sobre madeira, 13 sobre tela, 1 sobre papel e 1 sobre papelão, sobre metal, 2 sobre folha de zinco e 1 sobre folha de flandres; 8 (4,97%) realizados em técnicas diversas, 1 em rotogravura sobre flandres, 3 em aquarela, 1 em guache sobre papel e 3 em técnica mista.

Tabela 4: Análise dos materiais e técnicas utilizadas na produção dos ex-votos pintados

	Técnicas e suportes	Coleção Sala dos Milagres			Coleção Márcia de Moura Castro			Coleções somadas		
Técnica		89	%	%	72	%	%	161	%	%
Têmpera	Têmpera s/ madeira	55	61,80	64,04	43	59,72	62,5	98	60,87	67,09
	Têmpera s/ tela	1	1,12		0	-		1	0,62	
	Têmpera s/ papel ou cartão	1	1,12		2	2,78		3	5,6	
Óleo	Óleo s/ madeira	9	10,11	28,9	20	27,8	36,1	29	18,01	31,66
	Óleo s/tela	11	12,36		2	2,78		13	8,07	
	Óleo s/ papel ou papelão	2	2,25		0	-		2	1,24	
	Óleo s/ metal	3	3,37		0	-		3	1,86	
	Óleo s/folha zinco	0	-		2	2,78		2	1,24	
	Óleo s/ folha flandres	0	-		2	2,78		2	1,24	
Outras	Rotogravura s/ folha de flandres	0	-	7,87	1	1,39	1,39	1	0,62	4,97
	Aquarela s/ papel ou cartão	3	3,37		0	-		3	1,86	
	Guache s/ papel	1	1,12		0	-		1	0,62	
	Técnica Mista	3	3,37		0	-		3	1,86	

Fonte: Autoria própria a partir de informações de CASTRO, 2012.

Imagem 38: Gráfico 3. Análise dos materiais e técnicas utilizadas na produção dos ex-votos pintados



Fonte: Autoria própria a partir de informações de CASTRO, 2012.

A partir desses dados, somando as pinturas feitas à óleo e à têmpera, podemos destacar o fato de que juntas representam quase que a totalidade do modo de pigmentação utilizado, 95,66%. Considerando a escolha dos suportes, percebemos que há uma variação significativa entre o uso da madeira, da tela, do papel ou cartão, e de variados metais (zinco, flandres ou outros). Quando analisamos os dados, desta vez considerando uma divisão cronológica, percebemos que o uso das técnicas e dos suportes se adaptam aos materiais que o artista consegue na região onde está localizado, fato que nos leva a presumir que a permanência da produção artística popular se dá pela adaptação do uso de práticas de qualquer espécie e de materiais que estiverem à mão. (Apêndice H)

No que se refere às características materiais e técnicas do ex-voto tridimensional em madeira, temos as análises feitas por Luis Saia em 1944 que considera as percepções das habilidades de seus produtores – os especialistas e os para-tradicionais<sup>89</sup> – e as pesquisas de duas décadas depois, quando as produções dos imaginários nordestinos passam a fazer parte mais diretamente do interesse de pesquisadores.

Em Juazeiro do Norte, conhecida pela aprovação e incentivo de Padre Cícero à produção artesanal, visitamos o Centro de Cultura Mestre Noza. Lá encontramos um jovem escultor de 30 anos, Aparecido Gonzaga Alves, o Dim. Convidamos o artista a esculpir um ex-voto para que pudéssemos acompanhar o feitio. Ao ser instruído do tipo de peça (um pequeno braço), a primeira coisa que o artista fez foi procurar um pedaço de madeira que se enquadrasse ao pedido e tendo uma pequena faca como instrumento de corte, além do próprio corpo como apoio, em pouco tempo a umburana escolhida foi se rendendo às habilidades manuais de Dim. O fato nos mostrou que o artista especialista apresentado por Saia, não necessariamente se apropria do uso de ferramentas profissionais para a realização de suas peças e sim utiliza objetos disponíveis e adaptáveis ao objetivo que se quer alcançar.

---

<sup>89</sup> Conforme descrição mais detalhada da página 68.

Imagem 39: Aparecido Gonzaga Alves. Produção de ex-voto. Madeira Umburana



Centro de Cultura Mestre Noza, Juazeiro do Norte.  
Fonte: Autoria própria, maio 2017

Segundo Dim, assim como ele, todos os escultores do centro de cultura aceitam encomendas de ex-votos<sup>90</sup>. Os devotos chegam indicados pelos moradores da cidade trazendo pedidos bem específicos. Com as esculturas em mãos, os devotos seguem para a Casa dos Milagres, ao lado da Basílica de Nossa Senhora das Dores, ou para o Museu Vivo de Padre Cícero, sediado no Casarão do Horto no alto da colina. Em visita ao Museu Vivo, percebemos que além das encomendas mais específicas, os escultores também produzem peças feitas sob o mesmo molde e que são vendidas em barracas improvisadas nos dias em que o turismo religioso na cidade é mais intenso. A imagem abaixo, por exemplo, que é marcada pela presença por um ex-voto de corpo inteiro medindo quase dois metros de altura, tem ao fundo cabeças com a mesma estrutura formal, provavelmente produzidas por uma mesma pessoa ou um mesmo grupo que se apropria de uma mesma forma numa aparente reprodução em escala de uma imagem coletada por Hermann Kruse em 1941, na Serra de Oboró na Bahia. O que se

---

<sup>90</sup> Em Canindé, por sua vez, não encontramos nenhum fabricante de ex-votos, no máximo soubemos de uma pessoa, cujo nome não foi indicado, que pediu a um amigo, de mais traquejo com atividades manuais, que fizessem juntos um ex-voto.

repete com outras imagens que obedecem a uma só estrutura compositiva, um mesmo padrão formal, os mesmos tipos corte e, provavelmente, o uso de um mesmo tipo de madeira.

Imagem 40: a. Ex-votos de uma série de cabeças com a mesma tipologia;  
b. Ex-voto - Serra do Orobó, Bahia, 1941



a. Museu Vivo de Padre Cícero, Casão do Horto, Juazeiro do Norte Fonte: Autoria própria, maio 2017;  
b. ex-voto recolhido por Hermann Kruse a pedido de Luis Saia. Acervo da Biblioteca Oneyda Alvarega.  
Fonte: SAIA, 1944, p.56.

Imagem 41: Ex-votos de uma série de partes do corpos com a mesma tipologia



Museu Vivo de Padre Cícero, Casão do Horto, Juazeiro do Norte  
Fonte: Autoria própria, maio 2017

Além da presença de imagens de formas repetidas, e tomando como base o mesmo ex-voto que protagoniza a imagem acima, percebemos ao seu lado esquerdo outra série de cabeças obedecendo à diversidade desse tipo de manifestação. A linha de corte, o tipo de madeira e o acabamento em cada uma delas são diferentes e muitas vezes com um nível de detalhamento e acabamento que exigiu uma maior atenção de seus produtores. Sobre um pequeno armário também estavam em exposição uma infinidade de representações de tipos



físicos, etnias, materiais e acabamentos diferentes, reforçando a ideia de um grande número de produtores envolvidos na realização dos ex-votos.

Imagem 42: Ex-votos de uma série de cabeças com tipologias bastante variadas



Museu Vivo de Padre Cícero, Casão do Horto, Juazeiro do Norte-  
Fonte: Autoria própria, maio 2017

Imagem 43: Ex-votos. Diferenciação de diferentes tipologias



a. Fonte: Autoria própria, maio 2017;  
b. Documentário Conhecendo Museus, episódio 15, ago. 2014

O grupo de imagens abaixo exemplifica a capacidade criativa dos produtores populares em se adaptarem à diferentes suportes. Na primeira imagem uma possível representação da deformação do pé do devoto, na segunda um alongamento gráfico bastante singular de uma perna, e na terceira, a adaptação de uma tábua de bater carne para representar a região torácica.

Imagem 44: Ex-voto. Casa dos milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE



Fonte: Autoria própria, maio 2017

#### 4.4 ANÁLISE DAS DAS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

##### 4.4.1 Os ex-votos pintados

Dos vínculos de continuidade que conseguimos estabelecer entre os ex-votos e xilogravuras, além das questões relacionadas à seus produtores e às técnicas empregadas, outro entrelaçamento que pode ser feito diz respeito às características estéticas e nesse contexto, Frota desenvolve um estudo sobre a tipologia dos ex-votos mineiros já notando suas características de continuidade a partir da provável referência visual com os ex-votos de origem portuguesa e a partir da permanência de algumas características durante modificações ocorridas no período de três séculos, a contar pelo século XVIII<sup>91</sup>.

[...] ex-votos mineiros, pintados entre os séculos XVIII e XIX, mantém uma continuidade da tipologia ibérica, mantendo a mesma distribuição espacial, três faixas horizontais (divisões raramente modificadas): no terço inferior, a legenda com o nome do miraculado, as circunstâncias e data em que ocorreu o milagre; no terço médio, a figura do miraculado em seu quarto, preferencialmente deitado em posição pré-mortuária; e no plano superior, em geral à direita, a representação da divindade propiciadora da graça.<sup>92</sup> (FROTA, 1981, p.43)

<sup>91</sup> Entendendo que os ex-votos da coleção Márcia de Mura Castro possibilitam retroceder até 1701, como registro mais antigo da manifestação criativa de fatura popular e que sobreviveu à condições adversas e onde percebemos um processo de continuidade nas condições de transmissão do fazer popular.

<sup>92</sup> Pessoa (2001, p. 33) acrescenta a questão de ser comum nos ex-votos de Angra, o fato de que as legendas no terço inferior eram escritas sobre papel e, pelo fato de se constituírem de material frágil, não foram destruídas pelo tempo ou, pelos parentes.

Para Frota os ex-votos setentistas são marcados pela aproximação entre as fronteiras das artes culta e popular. Segundo a autora a prototipia do ex-voto (desde Portugal) baseava-se num prolongamento de uma tradição “culta” de raiz popular e que quando chega ao Brasil, via artistas secundários, são interpretados por artífices mestiços e negros, ganha contornos mais espontâneos e passa a refletir uma linguagem visual que abrange os diversos seguimentos sociais da população, ainda que os ex-votos de feição mais popular se diferenciasssem por apresentarem um caráter mais místico e hierático, marcado por uma diferenciação entre a divindade (localizada na parte superior do retábulo e envolto em nuvens) e o ofertante (apresentado, na maior parte das vezes, sozinho, no canto inferior da imagem).

Na passagem do século XVIII para o XIX esses ex-voto tornam-se menos estáticos “passando a sublinhar gradualmente a ação assim como a individualização dos elementos fisionômicos” (FROTA, 1981, p. 46). E no século XIX, havendo a diminuição da presença das classes economicamente mais favorecidas, “o ex-voto pintado passa a ser manifestação quase exclusiva da população pobre, emitindo uma estética semelhante à das demais manifestações visuais do povo.” (FROTA, 1981, p.48). Já no século XX, desta vez segundo Silva<sup>93</sup>, há o desaparecimento do ofertante deitado em seu leito passando haver uma maior ênfase na ação “evidenciando uma alteração de padrões espaciais e temporais, prenunciadora iconografia serial conhecida do século XIX” (1981, p.44) surgindo o “espaço Cênico”, um espaço narrativo que se fortalece com o uso da palavra escrita, costumeiramente presente no canto inferior do quadro. Fato que não ocorre com os ex-votos de Angra dos Reis que são caracterizados pela ausência da narrativa, salvo algumas exceções,

[...] Eles registram um instantâneo, a imagem simbólica da ação milagrosa, seja na representação do objeto concreto a qual foi concedida a graça - olhos, cabeças, pernas, pés, seio - seja na representação do leito isolado no meio do quadro. Não existe cena, nem espaço de fundo. [...] Um único ex-voto, mais elaborado, deixa entrever uma porta e o papel de parede a definir e decorar o espaço do cômodo. (PESSÔA, 2001, p. 18)

Pessôa, ao descrever essa diferença, acaba por apontar uma espécie de transição entre os ex-votos que se caracterizam pela narratividade cênica e os ex-votos escultóricos de devoção nordestina.

---

<sup>93</sup>Com referência ao que fora exposto por Robert Smith (1966, p. 1).

#### 4.4.2 Os ex-votos escultóricos

Ao comparar os desenhos e as pinturas narrativas dos Riscadores de Milagres ao Ex-votos do Sertão, Valladares classifica este último como de extrema singeleza e os descreve como possuidores de riqueza plástica superior chegando a compará-los à determinadas soluções conscientemente atingidas na escultura arcaica. O autor descreve o ex-voto escultórico como objeto que “[...] perde o texto em troca de mistério”<sup>94</sup> [...] sintetizando-se em uma cabeça tosca, um símbolo recôndito traduzindo a vicissitude no objeto da graça.” (VALLADARES, 1973).

A não narratividade do ex-voto escultórico obriga os pesquisadores a trilharem caminhos diferentes de análise, Saia por exemplo, movido pelas ideias em vigor na época e que ditavam a busca por um entendimento da arte por meio da justificativa primitivista, analisa esteticamente os ex-votos comparando-os às esculturas africanas, estabelecendo parâmetros canônicos de interpretação dessas peças. Determinações essa movidas pelo calor da ocasião e que apesar de datadas são de relevância para a interpretação e formação do conceito de arte popular. Interpretação que o próprio autor em 1974, no artigo *Escultura Popular de madeira*, vem rediscuti-lo contestando algumas de suas observações e confirmando o entendimento de que há um forte e marcante traço na influência afro-negra no ex-voto nordestino e insistindo em relacionar certas soluções plásticas dos ex-votos às soluções encontradas na produção escultórica de origem africana. Para justificar sua afirmação, Saia reapresenta dois ex-votos catalogados em 1944, o ex-voto recolhido por ele em Tacaratu, Pernambuco, em 1938 e a cabeça recolhida por Hermann Kruse, em 1941.

---

<sup>94</sup> Para definir as características dos ex-votos nordestinos, Valladares menciona três características, a perda do texto, a que nos referimos, que para ele é uma destas qualidades, do ponto de vista crítico, talvez a mais significativa delas. As outras duas qualidades se caracterizam pela condição étnica da região nordestina – com a predominância de branquicéfalos – e pelo despojamento da figura. (VALLADARES, 1973)

Imagem 45: a. Anônimo, Ex-voto, 1941- Serra do Orobó, BA;  
b. Anônimo, Ex-voto, 193, Cruzeiro de Tacaratu, PE.



a. ex-voto recolhido por Hermann Kruse a pedido de Luis Saia. Acervo Biblioteca Oneyda Alvarega. Fonte: SAIA, 1944, p.56; b. ex-voto recolhido por Luiz Saia durante a Missão Folclórica. Acervo Biblioteca Oneyda Alvarega. Fonte: SAIA, 1944, p.61.

Para Saia “enquanto o modelo original na escultura tradicional constitui a condição chave por condicionar a própria interpretação plástica, na escultura popular é apenas uma fonte de linguagem e se presta à identificação da peça” (1944, p.232), o que confere ao modelo uma nova interpretação. O autor completa mais à frente, referindo-se à escultura católica de fatura popular, que “[...] certos compromissos de fatura relativos ao material e sua trabalhabilidade apontaram soluções plásticas que passaram a ser válidas, esquecendo suas motivações originais. (SAIA, 1944, p. 234). No texto de 1944 o autor já evidenciava a questão quando estabeleceu uma comparação entre a escultura católica de tradição popular e os ex-votos. Identifica a semelhança na maneira de organizar e compor as partes do corpo na escultura de santos católicos e as relaciona à escultura da imaginária católica tradicional (mesmo que com inevitáveis deformações de acabamento) e aponta o desfilamento desta solução plástica nos ex-votos (mesmo quando esse é comparado à escultura religiosa da mesma região de produção do ex-voto). Os ex-votos recolhidos por Sais foram divididos inicialmente em três grupos: da representação do corpo inteiro, das partes do corpo e dos órgãos internos. Em nossa viagem de 2017 ao Santuário de São Francisco de Canindé foi possível levantar algumas questões práticas de realização dos ex-votos que permitem comparar as imagens produzidas em nossa contemporaneidade com as coletadas pelos

pesquisadores nas décadas de 1930 e 1940. Também notamos algumas diferenciações exemplificadas no grupo de imagens abaixo. Nesses casos a representatividade é de base mais naturalista, diferente das características da escultura negra. Nelas podemos observar representações quanto ao gênero, a faixa etária e detalhes físicos que as diferenciam. Na figura masculina, por exemplo, percebemos características que provavelmente imitam os traços do milagrado. O mesmo acontece nas figuras femininas, onde as marcas de expressão da primeira indicam diferenciações de idade e de diferenças das características físicas da segunda.

Imagem 46 a.b.c: Ex-votos. Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE.



Fonte: Autoria própria, maio 2017

Outros ex-votos já se identificam com as esculturas afro-negras, “a permanência de certas soluções plásticas, tendências à soluções baseadas em superfícies planas, desenho retangular, características ideográficas, definindo-a como “corte Africano” (SAIA, 2014, p.236).

[...] um talhe côncavo que toma toda a extensão do rosto humano, de alto a baixo. Neste corte dominante se inserem os olhos, a boca e o nariz, numa forma variável de soluções indicativas. Quando o corte africano aparece associado à solução de nariz-eixo, as peças alcançam uma proximidade maior ainda com as peças autênticas da escultura afro-negra, como é o caso de cabeças mostradas aqui em fotografias. O que caracteriza a solução nariz-eixo é a marcação de uma linha vertical de simetria, que domina o conjunto, deixando um pequeno espaço para indicação do queixo e da boca. (SAIA, 2014, p. 236).

Movido pelas interpretações modernistas sobre a arte que imperavam na primeira metade do século XX Saia vai buscar comparações do tratamento estético dado aos ex-votos

nos esquemas de certas soluções técnicas facilmente observáveis na escultura afro-negra. E o faz classificando essas peças, principalmente cabeças, sob influência das leituras interpretativas do movimento cubista, dividindo-as por meio das características de suas estruturas compositivas: o corte africano (como já mencionado), o corte do nariz, composição que encomprida o nariz e lhe dá função predominante em relação ao conjunto. O corte cubista, em que os problemas plásticos são solucionados de modo a conseguir-se uma simplificação purista dos símbolos a se representar. O olho em baixo relevo, que de certo modo está comprometido às soluções gerais já apontadas. A fixação ideográfica de detalhes, onde certos detalhes anatômicos tais como olho, orelhas, sobrancelhas, marcas iniciais, são anotadas apenas ideograficamente. E a pintura, que na escultura católica é utilizada com a finalidade da representação naturalista e nos ex-votos e escultura afro-negras servem para representar plasticamente, não como cópia da natureza, mas uma representação esquemática da noção do que deve permanecer. (SAIA, 1944, p.15-17).

Para um comparativo mais direto tomamos como base um busto feito em madeira, fotografado na visita à Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé<sup>95</sup>. Em oposição ao grupo de imagens que descrevemos acima, percebemos não é possível o reconhecimento do sexo, idade ou a raça do milagrado ali representado. Uma pequena insinuação de seios e a não representação do órgão genital masculino talvez abra precedentes para uma aproximação de identificação à uma jovem do sexo feminino. Entretanto, as linhas na representação da expressão facial não trazem maiores indicações. O fato da imagem ser aleijada de seus membros, por exemplo, também não indica que seu representado seja um deficiente físico. Essa característica também não nos oferece maiores pistas quanto às características do devoto ou do milagre. Desse modo, seguindo as análises de Saia, podemos visualizar na imagem algo que se assemelha ao “Corte Africano”.

Enquanto a escultura católica tradicional, a base conceitual é a representação de um conjunto orgânico necessariamente completo (por exemplo, um santo), na primitiva ou neo-primitiva só interessa a indicação plástica daqueles símbolos das partes do corpo exigidos imediatamente pela destinação das peças. (SAIA, 1944, p.17)

---

<sup>95</sup> Como o próprio arquiteto reconhece em 1974, seria importante não apenas uma visita rápida a estes centros e sim um estudo mais aprofundado que visasse um mapeamento dos locais de boa ocorrência destas peças e que garantisse uma melhor análise.



Imagem 47: Ex-voto, Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE.  
Detalhes: vista lateral e frontal



Fonte: Autoria própria, maio 2017

Quanto ao modo de fazer, ao analisarmos um detalhe mais ampliado da imagem, destacando a representação da orelha, percebemos que o escultor decidiu não entalhar algumas das linhas anteriormente desenhadas na madeira, o que nos leva a questionar o motivo de sua desistência. Seria um ato de esquecimento ou uma decisão consciente (considerando que aquele traçado não influiria no resultado final). E antes de buscarmos respostas à questão vale lembrar que, das peças ali apresentadas, nenhuma delas tinha por parte de seus produtores interesse de exposição e análise. Boa parte das peças contidas no gradil de onde o busto foi fotografado ainda estava sobre seu invólucro de plástico ou papel que a protegera da viagem<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Muitas vezes de uma longa distância, como exemplo a imagem 24, do ex-voto em forma de barco vindo de Manaus que percorra 3.600 quilômetros até ser encontrado por um pescador que o leva até Canindé.



Imagem 48: Ex-voto. Detalhe da orelha



Gradil de entrega da Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé  
 Fonte: Autoria própria, maio 2017

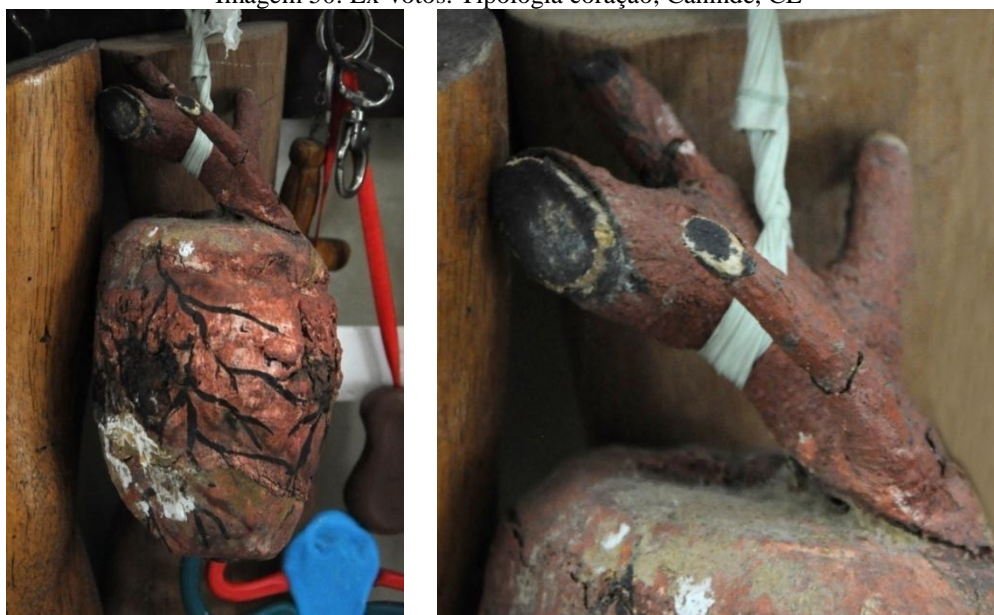
Outros ex-votos contemplam um caráter mais simbólico, a exemplo o devoto onde o milagrado pinta um manequim representando o local do ferimento. Outros ainda conservam um naturalismo, geralmente negado pelos autores que avaliam as peças populares. A imagem 50, por exemplo, é uma curiosa representação de coração que ao contrário do que costuma acontecer (uma representação romantizada) foi desenvolvida a partir de um galho que mantém semelhanças com o coração e que, associado a um provável desbastamento da madeira e uma pintura simulando a cor e o desenho das veias, conferem ao objeto a proximidade visual com o órgão representado.

Imagem 49: a. Ex-voto, manequim com interferência gráfica; b.e c. Ex-votos. Casa dos milagres do Santuário de São Francisco de Canindé, CE



Fonte: Autoria própria, maio 2017

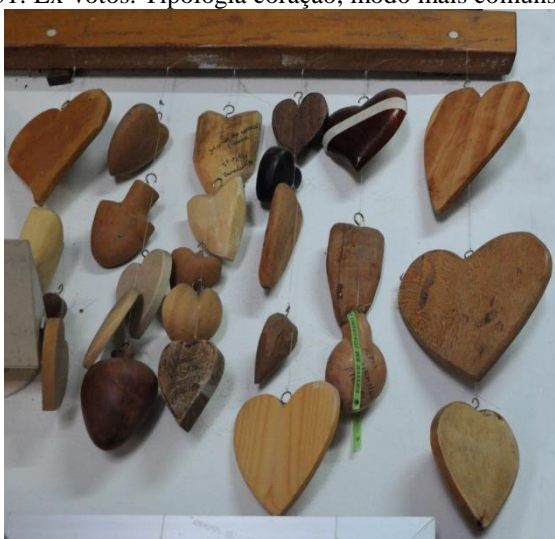
Imagem 50: Ex-votos. Tipologia coração, Canindé, CE



Casa dos milagres do Santuário de São Francisco de Canindé.

Fonte: Autoria própria, maio 2017

Imagem 51: Ex-votos. Tipologia coração, modo mais comuns de representação



Museu Vivo de Juazeiro do Norte.

Fonte: Autoria própria, maio 2017

#### 4.4.3 As xilogravuras

Do terceiro grupo relacionado às características técnicas da arte popular, o das xilogravuras, temos segundo Ramos (2011) três questões importantes que se intersectam: a questão técnica, destacando a produção autodidata, tanto das zincogravuras produzidas nas gráficas bem equipadas do Recife, quanto das xilogravuras produzidas nas gráficas precárias de Juazeiro do Norte. A questão iconográfica, onde o autor aponta como fator importante a

cópia de modelos prévios, sejam eles de quadros eruditos, folhinhas de orações, periódicos da imprensa, ou mesmo outras capas de cordel, oriundas dessas referências ou não, da zincogravura ou da xilogravura. E, por ultimo, a questão estilística, onde o autor destaca o fato de que, mesmo havendo o uso da cópia de modelos, a produção da gravura não é estéril, havendo “muitas vezes, detalhes nas imagens copiadas que traem a mão de quem copiou revelando assim mecanismos complexos de apropriação e transformação de modelos”. (RAMOS, 2011, p.150). Como exemplo, o autor cita Mestre Noza, que apresenta o mesmo biotipo (boca pequena, nariz pontudo, grandes olhos amendoados, corpo com pouquíssimos detalhes), mesmo quando a imagem é copiada de uma fotografia ou quando é copiada sucessivas vezes até progressivamente se modificar da imagem original.

Imagem 52: Ilustrações de folhetos de cordel



- a. Zincogravura anônima. In: História de Paulino e Madalena. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1977. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal); b. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza); c. Xilogravura anônima. In: Lourival e Teresinha. [S. l.: s. n., s. d.] Col. particular; d. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza).

Fonte: RAMOS, 2011, p.163-164

Retornando ao exemplo de J. Borges utilizaremos como referência a matriz de 2017 da gravura de *O Bicho de Sete Cabeças* que foi nos apresentada em estágio de corte. Nela vemos algumas linhas à caneta e as marcas dos cortes que marcam a presença de J. Borges.



Imagem 53: Xilogravura de J. Borges. Fase de corte. Detalhe. 2017



Fonte: Autoria própria, maio 2017.

Essa obra permite uma interpretação a respeito de uma possível manutenção dos princípios que orientavam a produção da xilogravura quando submetidas aos folhetos de cordel e que, em muitos casos, implicava na cópia, às vezes de outra cópia, independente de ser esta de autoria do próprio artista ou de outra autoria. A matriz ainda em processo possui a mesma estrutura compositiva da obra de mesmo nome, adquirida em 2007 pelo MAP – Museu de Arte Popular de Diadema e sugere que o artista produz as xilogravuras de grandes formatos do mesmo modo como se apropriava da cópia na produção do cordel. Regra pelo que parece, ser a mesma aplicada por J. Borges e que nos leva a acreditar que as imagens que exercem um interesse maior de compra, como é o caso da mencionada gravura e que, após a saturação de sua matriz, é refeita com as mesmas características da xilogravura anterior. O que nega inclusive, o fato de que o artista só cria suas imagens a partir de um desenho feito direto na madeira e também nos leva, novamente, a comparar o modo de produção da arte popular como as obras de arte definidas como contemporâneas, quando o artista lança mão por exemplo, do recurso da cópia de obras de outros artistas e períodos ou, no caso específico da linguagem fotográfica, quando o artista produz grupos seriais de imagens e as apresentam para a venda.

Imagem 54: a. Xilogravura *O Bicho de Sete Cabeças*, 2007;  
b. Matriz, *O Bicho de Sete Cabeças*, em fase de corte, 201.



A estrutura compositiva é a mesma, com exceção do espelhamento da nova matriz em relação à impressão realizada em 2007. Fonte: a. Acervo do MAP - Museu de Arte Popular de Diadema; b. Fonte: Autoria própria, maio 2017.

Imagem 55: Comparativo entre a Xilogravura *O Bicho de sete cabeças*, assinada em 2007 e da matriz de mesmo nome, 2017



Fonte: Autoria própria, maio 2017

## 5 ESTUDOS DE CASOS

Visando justificar o processo de continuidade da representação formal entre os ex-votos e as xilogravuras, desenvolveremos dois estudos de casos considerando seus elementos constitutivos e o conteúdo narrativo. Levamos em conta o papel social dessas imagens. Para embasar essa análise escolhemos os textos de dois autores: Luis Saia, com base na análise das características compositivas e mágicas dos ex-votos escultóricos e Jorge González, que estabelece uma relação social bastante definida na realização e utilização deste ex-voto.

Antes de desenvolvermos os dois estudos apresentaremos alguns pares de imagens (ex-voto pintados e fotografias) que mantêm a mesma estrutura compositiva e estabelecem diretamente a confirmação da continuidade formal dessas imagens. No primeiro par temos a representação da cama e da informação escrita mantendo a mesma localização especial tanto no ex-voto datado de 1920, quanto no ex-voto fotográfico de realização mais recente. No Segundo par, temos o ex-voto de linguagem fotográfica utilizando uma imagem de calendário para fazer uma montagem criando um espaço cênico que imita o ex-voto onde há a divisão entre o espaço determinado para a divindade e para o solicitante do milagre estão definidos. No caso da imagem do terceiro par comparativo podemos perceber que o fotógrafo imita o espaço cênico do ex-voto pintado, inclusive na visão perspectiva, semelhante ao ponto de vista da representação de muitas das imagens pictóricas, a exemplo, o ex-voto do século XVIII.

Imagem 56: Ex-votos da Casa dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos. MG



- a. Fonte: CASTRO, 2012, p. 111, ex-votos dedicado à Bom Jesus de Matosinhos, 1920, 51,5x41cm;  
b. Fonte: Autoria própria, junho 2016



Imagem 57: Ex-votos: na Casa dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos. MG



a. Fonte: CASTRO, 2012, p. 81, ex-voto, sem data. a. ex-voto, sem data;  
b. Fonte: Autoria própria, junho 2016

Imagem 58: Ex-votos da Casa dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG



a. Fonte: CASTRO, 2012, p. 107, ex-voto dedicado à Bom Jesus de Matosinhos, século XVIII;  
b. Fonte: Autoria própria, junho 2016

## 5.1 ESTUDO 1 - A ESTRUTURA FORMAL OBJETO

Luis Saia (1944, p.15-17) analisa os ex-votos escultóricos segundo soluções plásticas determinadas, o que o leva a dividi-los em três grupos, dos ex-votos de corpo inteiro e outras partes do corpo, dos ex-votos de órgãos internos e os de cabeças. A esse último grupo, que compõe a maior parte de sua coleção, o autor dedica uma maior atenção estabelecendo parâmetros de análises feitas a partir de leituras interpretativas do movimento modernista<sup>97</sup>. Saia foi o único a dedicar um capítulo em sua pesquisa à estrutura compositiva dessas imagens. Mesmo em se tratando das pesquisas sobre xilogravura, a leitura da imagem por este

<sup>97</sup> O corte africano, o corte do nariz, o corte cubista, o olho em baixo relevo, e pinturas (SAIA, 1944, p. 15-17).

viés não recebe maiores detalhamentos a não ser na pesquisa de Everardo Ramos que busca continuidade da forma a partir das características em termos técnicos, da forma ou em termos estéticos (2011, p.45).

Escolhemos como primeiro elemento de comparação a tela pintada à óleo datada de 1878 e que, não fosse a parte inferior dedicada à descrição do milagre, poderíamos dizer se tratar de um registro visual de um momento aflitivo na vida cotidiana de dois personagens vítimas de um incêndio, como de fato acontece no texto do cordel escrito por Abraão Batista em 1974, ou na ilustração por Stênio Diniz feita para o cordel de mesmo nome, e mesmo ano de publicação, escrito por Pedro Bandeira.

No caso do ex-voto mineiro, o ponto de vista da representação posiciona o observador dentro do prédio em chamas. No caso da xilogravura, o ponto observador é posicionada do lado de fora da casa. Não fosse também pelas escolhas do foco de descrição dos acontecimentos, que no cordel de Abraão Batista e na gravura de Stênio Diniz destacam a população que assistia ao ocorrido, as duas linguagens poderiam descrever a cena que vemos no ex-voto, em especial o trecho do cordel de Abraão Batista

[...] Eu só sei que eu ouvi / muita gente que assistiu / esta catástrofe deplorável / que por aqui não se viu / e um incêndio igual a esse / só o de Roma que caiu.

[...]

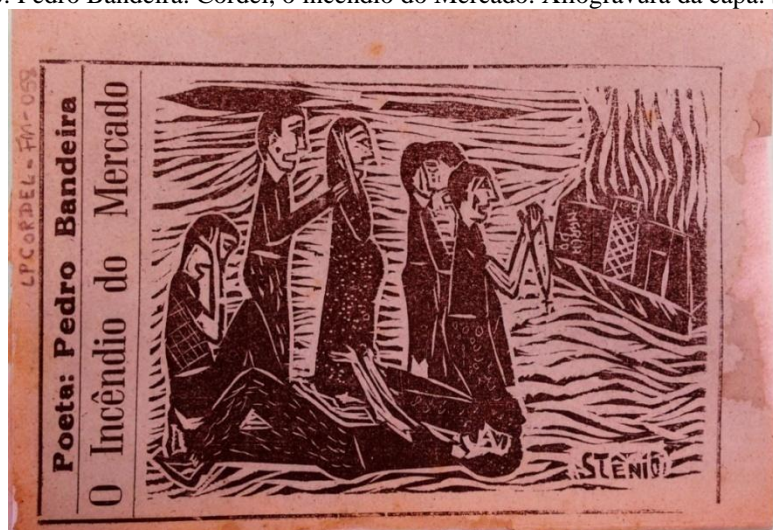
Dizem que foi uma faísca / vinda da instalação / do sistema sem projeto / feito da improvisação/ outros dizem que foi fogo de vela acesa, ou fogão. [...] (BATISTA, 1974, p.1)

Imagem 59: Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878.





Imagem 60: Pedro Bandeira. Cordel, o incêndio do Mercado. Xilogravura da capa: Stênio Diniz



Fonte: CATÁLOGO ELETRÔNICO IEB/USP: COLEÇÃO FÁVIO MOTTA

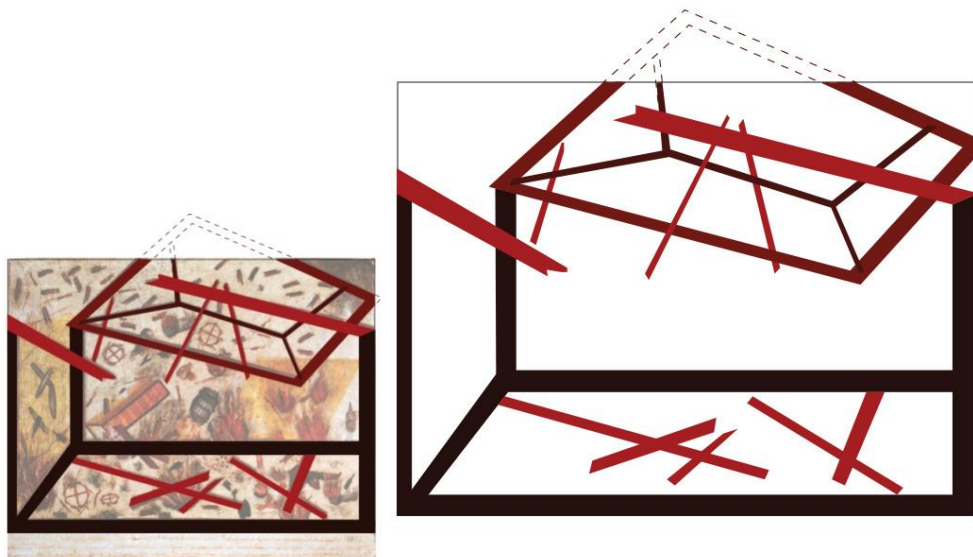
A cena do ex-voto mineiro representa uma casa consumida pelas chamas no momento em que parte de sua estrutura desaba, um acidente que deixa duas vítimas. Nessa imagem o riscador de milagres introduz movimento à cena com o uso de uma série de diagonais que se sobrepõem às linhas verticais e horizontais. Ao analisá-las mais detalhadamente percebemos três grupos de linhas que se sucedem de forma hierárquica. O primeiro grupo é composto por três linhas na direção vertical e duas na horizontal, unidas por uma diagonal no canto inferior, à esquerda. Estas linhas representam a estrutura da casa que ainda não caiu, espaço onde o pintor posiciona o observador. O segundo grupo de linhas, apresentadas em vermelho, representa as partes mais afetadas da estrutura. As duas linhas mais espessas desse segundo grupo parecem representar o rompimento de um dos lados do retângulo que forma a base de sustentação, linha rompida que insere dinamismo à imagem. O telhado, que é apresentado em marrom na construção gráfica, é representado no momento em que o forro está vindo á baixo dando a sensação que o telhado está sendo arremessado para trás reforçando a ideia de profundidade e permitindo que os personagens envolvidos no acidente possam ser interpretados no primeiro plano. Também podemos notar na imagem que o artista amplia o espaço visual quando a estrutura do telhado transcende as dimensões da pintura.

Imagem 61: Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878. Destaque para os personagens da cena.



Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p. 93 com destaques de autoria própria

Imagem 62: Construção Gráfica a partir do Ex-voto de 1878. Óleo s/ tela, 51,2x41cm.



Fonte: Autoria Própria

A segunda imagem representante dessa comparação é a gravura de Jerônimo Soares realizada em 1966 e que faz parte de uma série de gravuras para ilustrar o cordel de Severino José, *Acidentes no trabalho no ramo da construção*. Nele vemos um trabalhador caindo do andaime descrito da seguinte forma pelo cordelista: “A queda de um andaime / quase sempre causa a morte / é mais um filho sem pai / mais uma viúva sem sorte / Só trabalhe com cuidado / e num andaime bem forte.” (JOSÉ, 1966, p.11). Ao estabelecermos uma comparação entre a gravura e o ex-voto, percebemos que o componente estrutural se

repete diferenciando-se apenas o foco, que no caso da xilogravura está no trabalhador e não na estrutura do prédio como imagem do ex-voto.

Imagem 63: Jerônimo Soares. Xilogravura, 1966



Ilustração para o cordel *Acidentes no trabalho no ramo da construção civil*, de Severino José  
Fonte: ALCANTARA, 2010, p. 16

Entretanto, quando comparamos dois personagens considerando um recorte da primeira imagem de forma a deixar os personagens das duas imagens proporcionalmente iguais, notamos que a estrutura que envolve o corpo do personagem da xilogravura é o mesmo do personagem já caído do ex-voto. Esse último também desenha uma linha descendente que confirma iminência de sua queda.

Imagem 64: Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878.



Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p. 93 com destaques de autoria própria

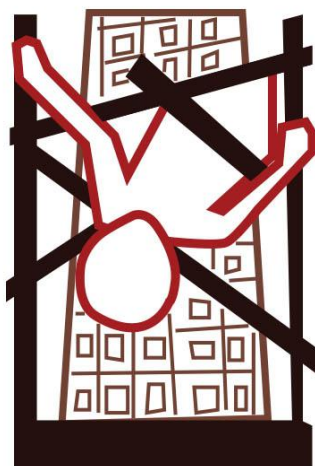


Imagem 65: Comparativo, a. Jerônimo Soares. Xilogravura, 1966;  
b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2 x 41cm, 1878. Detalhe.



a. Ilustração para o cordel *Acidentes no trabalho no ramo da construção*, de Severino José. Fonte: ALCANTARA, 2010, p. 16; b. Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG. Detalhe. Fonte: CASTRO, 2012, p. 93

Imagem 66: Estrutura gráfica a partir de:  
a. Jerônimo Soares. Xilogravura, 1966;  
b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878.



Fonte: Autoria própria

A mesma composição visual aparente das imagens acima pode ser vista em outro ex-voto do século XIX e dedicado a Bom Jesus de Matosinhos. Nele presenciamos as bases fixas dos andaimes e duas linhas diagonais acentuando o movimento de queda de um dos personagens da cena. Destacando a construção linear e comparando-a com outra xilogravura

de Jerônimo Soares, também desenvolvida para a ilustração do cordel de Severino José, notamos semelhanças na estrutura compositiva.

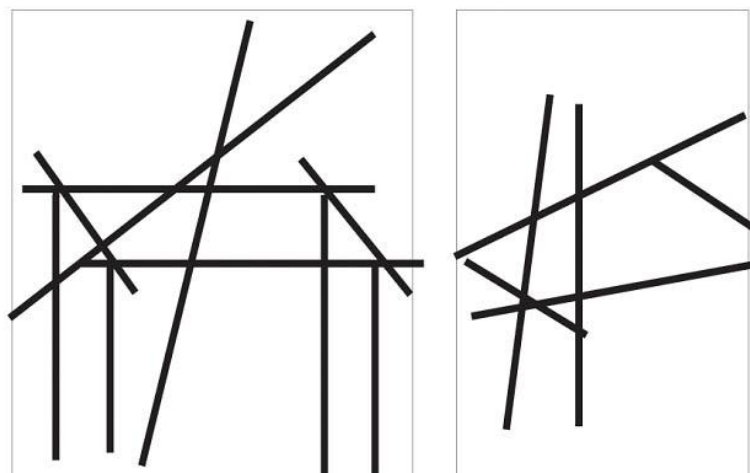
Imagem 67. Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira, Século XIX.



Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p. 94

Imagem 68: Gráfico comparativo das estruturas lineares da composição





Fonte: Autoria própria

Como base nesses exemplos podemos afirmar que existe um sistema de representação próprio e que há uma continuidade visual.

## 5.2 ESTUDO 2 - A IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL, COMO REPRESENTAÇÃO PESSOAL.

Como objetivo de analisarmos a mudança de comportamento social, considerando a produção imagética de fatura popular, escolhemos duas imagens comparando-as quanto às suas semelhanças e diferenças. O ex-voto dedicado à São Gonçalo do Amarante, feita por um artista anônimo em 1772 e a xilogravura dedicada à São Brás, de 1992 e parte do álbum Santos do Povo, de Francorli.

Imagem 69: Ex-votos dedicado à São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm. 1772.



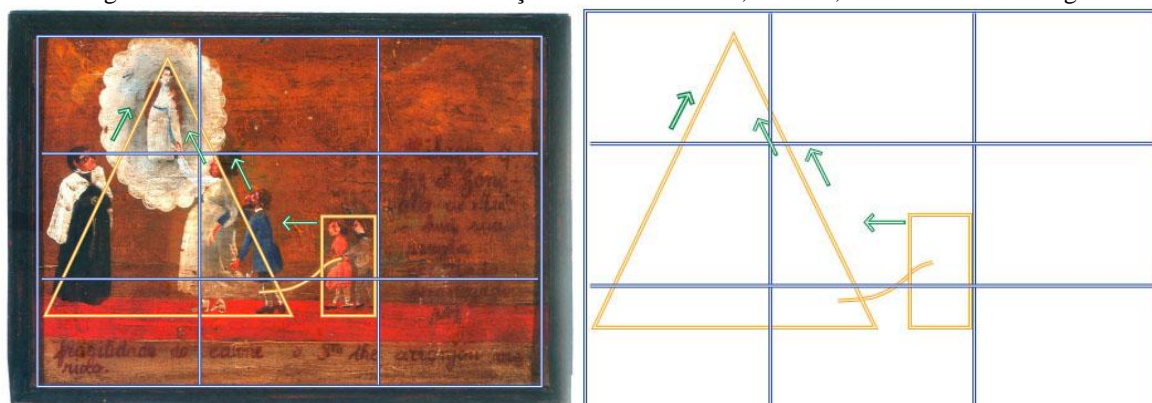
Coleção Márcia de Moura Castro, Congonhas, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p.166

O ex-voto escolhido é uma composição horizontal em madeira pintada à óleo. Nele vemos cinco personagens: um padre, um casal de noivos e duas crianças. Sabemos da condição de recém casados do casal pois as crianças seguram a barra do longo vestido branco e porque o texto à direita que acompanha a imagem, descreve a cena como: “Milagres q. fez S. Gonçalo do Am<sup>te</sup> a hua sua devota que tendo escorregado por fragilidade da carne o S<sup>to</sup> arranhou marido”. A divisão espacial dessa imagem pode ser interpretada segundo a divisão de terços, tendo como elemento principal da imagem do momento em que a noiva segura a faixa da batina do orago. No plano horizontal temos duas linhas principais, a primeira que delimita o espaço entre a parede e o chão e a segunda que divide a imagem e o espaço reservado à escrita. No plano vertical a imagem se concentra nos dois primeiros terços do quadro e defini-se por uma composição triangular onde a figura do padre olha para a imagem de São Gonçalo envolto em nuvens (como se estivesse em um oratório) e que, por sua vez, tem o olhar voltado aos noivos, em especial à noiva. Um pouco mais afastadas estão duas crianças interligadas à cena principal pela direção do olhar e pelo gesto de segurar a barra do vestido da noiva. Há também uma indicação textual descrevendo o agradecimento da mulher por seu casamento.

Das cores utilizadas na imagem predominam os vermelhos com tons terrosos contrastando com o branco amarelado da nuvem que envolvem São Gonçalo, com o branco da vestimenta da mulher e do manto do padre. Além do vermelho estão presentes o preto da vestimenta do padre e o azul do terno do noivo. Enquanto narrativa o ex-voto trás uma situação muito peculiar. Hanna Levy (1945) comenta em *Retratos coloniais* que uma das características significativas do ex-voto do século XVIII é a presença da mulher, personagem que só aparece em pinturas eruditas um século depois. Além desse fato, outro ponto a ser destacado é o comportamento dessa mulher frente sua a atitude de liderança definida por sua postura com noivo que se apoia nela, seguido do tamanho de representação desse homem, o que pode descrever somente se tratar de um homem de baixa estatura ou um modo de acentuar simbolicamente a situação de submissão em que o personagem masculino é colocado. E o fato de que a mulher toca as vestes de São Gonçalo rompendo com o distanciamento entre devoto e orago.



Imagem 70: Ex-votos dedicado á São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm.1772. Estrutura gráfica.



Coleção Márcia de Moura Castro, Congonhas, MG.

Fonte: CASTRO, 2012, p. 166 com destaques de autoria própria

A postura da mulher nos leva a interpretar a relação de proximidade estabelecida entre o devoto e o santo de sua devoção. A grande maioria das representações nos ex-votos das coleções consultadas mantém um nível de distanciamento entre espaço terreno e o celestial como confirmam os ex-votos abaixo.

Imagem 71: a. Ex-voto dedicado à: a. Nossa Senhora do Alívio; b. Ex-votos dedicado à Nossa Senhor da Glória, século XX; c. Ex-votos dedicado à Nossa Senhora da Luz, 1789



a. têmpera s/ madeira, 14,2 x 25,2 cm, Coleção Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de matosinhos. Fonte: CASTRO, 2012, p. 52; b. Rotogravura s/ papel, 31,5x26cm, Museu Congonhas. Fonte: CASTRO, 2012, p.161; c. óleo s/ folha de Flandres, 23 x 13,5 cm, Museu Congonhas. Fonte: CASTRO, 2012, p.165

Em outros ex-votos o orago se aproxima do devoto, o quadrinho dedicado à São Francisco de Paula, por exemplo, o orago está na mesma altura do devoto sendo definido como a figura celestial apenas por estar envolto em nuvens.



Imagem 72: Ex-voto dedicado à São Francisco de Paula, século XVIII.



Têmpera s/ madeira, 22,2 x 29,8 cm, Muses Congonhas, Congonhas, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p.158

Imagem 73: Ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo, 1822.



Óleo s/ madeira, 15 x 27cm. Museu Congonhas, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p.157

Imagem 74: Ex-voto dedicado à Nossa Senhora, Século XIX.



Óleo s/ madeira, 25,5 x 17cm, Século XIX. Sala dos Milagres do Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p.75

Além da atitude de intervenção por parte do orago para com o solicitante, como é o caso do ex-voto dedicado à Nossa Senhora do Carmo onde as nuvens que envolvem a santa parecessem se dissipar permitindo que Nossa Senhora ofereça um escapulário à mãe que solicita saúde a seu filho. No ex-voto seguinte Nossa Senhora aparece com um cetro que emana luz sobre o devoto doente. Este vínculo de aproximação, perceptível em todas as imagens citadas, quando colocadas em comparação ao ex-voto dedicado à São Gonçalo, torna evidente o rompimento com o espaço sagrado. A personagem interage diretamente com o orado que na tradição popular, além de protetor dos músicos<sup>98</sup> é o santo casamenteiro que atende as preces das mulheres mais velhas ou à invocações em assuntos de fertilidade. Uma oração popular assim o suplica “São Gonçalo ajudai-me / de joelhos eu imploro / ajudai-me pra que eu case / com o moço que eu adoro”. Esse rompimento de distanciamento pode ser interpretado segundo o entendimento popular dos trechos bíblicos, por exemplo, quando em João 15, são apresentados os preceitos da caridade e onde a relação de Cristo com os cristãos é anunciada como de amizade.

(12) O meu mandamento é este: que vos ameis uns aos outros, assim como eu vos amei. (13) Ninguém tem maior amor do que este, de dar alguém a sua vida pelos seus amigos. (14) Vós sereis meus amigos, se fizerdes o que eu vos mando. (15) Já vos não chamarei servos, porque o servo não sabe o que faz o seu senhor; mas tenho-vos chamado amigos, porque tudo quanto ouvi de meu Pai vos tenho feito conhecer. (16) Não me escolhestes vós a mim, mas eu vos escolhi a vós, e vos nomeei, para que vades e deis fruto, e o vosso fruto permaneça; a fim de que tudo quanto em meu nome pedirdes ao Pai ele vo-lo conceda. (17) Isto vos mando: Que vos ameis uns aos outros. (BÍBLIA, João, 15, 14-17)

Os santos exercem na religiosidade popular um papel de interlocutor e por isso alguém próximo ao devoto, e o entendimento dessa relação coloca o devoto na condição de impor ao orago uma ordem. Como acontece com outro santo casamenteiro, Santo Antônio, onde a hierarquia verticalizada proposta pela igreja é quebrada sem parcimônia. O Santo, de acordo com a tradição popular, é colocado de cabeça para baixo em um copo d’água sob promessa de tirá-lo de lá apenas quando um casamento seja concedido.

Todo este caminho de convívio com o sagrado por meio da horizontalidade vai produzir no século XX uma narrativa de maior aproximação entre o homem e o santo de sua devoção. Gilmar de Carvalho assim descreve a Série Santos do Povo em 1992 do xilogravador Francorli.

---

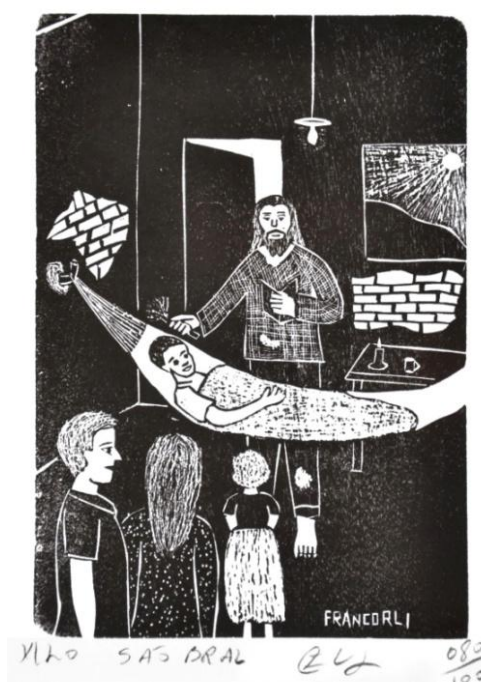
<sup>98</sup> Na iconografia de São Gonçalo ele carrega um cajado ou uma viola na mão esquerda e um livro da mão esquerda. No caso da imagem que estamos analisando. O orago não está nem com o cajado nem com a viola.

[...] Sua sensibilidade vai além do sincretismo. Trata-se de reinvenção. São novos santos que ele propõe. A religiosidade aflora nesta mitologia matuta. São Jorge, personagem do bumba-meu-boi, espeta a terra hostil enquanto Maria Bonita encarna uma Joana D 'Art. sertaneja. Cosme e Damião são rivais na peleja da viola e São Pedro doma, intrépido, uma jangada de piúba. É um novo Olimpo que se esboça no sulco da umburana.

[...]

Francorli não cai no clichê, evita o fácil e reelabora estes novos ícones, carregados da mais profunda significação cultural. O sentimento de fé e o compromisso com a terra são mais fortes. (CARVALHO, 2012, p.237)

Imagem 75: Francorli, São Brás, Xilogravura, 40x 50 cm, 1992.



Fonte: Álbum Santos do povo. MAP – Museu de Arte Popular de Diadema

Ao compararmos o ex-voto dedicado à São Gonçalo com uma das gravuras de Francorli, São Brás, podemos notar que a gravura amplia o entendimento da relação de tratamento horizontal entre o divino e o terreno. A imagem apresenta o interior de uma casa. Ao fundo podemos ver nas paredes descascadas a estrutura de tijolos, uma pequena mesa com uma caneca e uma vela (um dos elementos de representação do santo). Vemos também uma porta semi aberta e uma janela onde podemos avistar uma montanha e o sol. No primeiro plano vemos a criança que está sendo assistida por São Brás. Ela está deitada em uma rede, elemento que divide a imagem em duas partes. Em volta da rede e de costas para o observador estão os familiares da criança, provavelmente os pais e a irmã. O personagem que ocupa o papel principal da cena é São Brás. Ele carrega um livrinho de rezas e um pequeno ramo,

interpretação de Francorli para um homem do povo, pés descalços e roupas rasgadas. Sem o subterfúgio das nuvens que o separam dos devotos. Não fosse a indicação do título e a iconografia que o representa, São Brás seria a representação de uma pessoa comum e da comunidade, um benzedor, talvez.

Enquanto construção compositiva o artista utiliza uma estrutura em espiral permitindo que os olhos do observador circulem toda a imagem. Em primeiro lugar vemos a parede descascada e seguimos para a ponta da rede onde está um menino. O movimento de seu braço nos dirige para a figura de São Brás. O ramo na mão nos leva novamente em direção ao menino e o observador segue um próximo movimento espiral direcionado para os familiares do menino: primeiro o pai, à esquerda, seguido da representação da mãe e da menina. Os três desenham um movimento ascendente que leva nosso olhar para cima novamente, desta vez para os pés de São Brás e para os pés da mesa, restando-nos subir seguindo as linhas dos tijolos até a janela aberta onde avistamos o sol (um pequeno círculo e uma série de diagonais). Depois avistamos a lâmpada sustentada por um fio e, por fim, a porta entreaberta, marcada por uma linha que a separa do batente. Esta linha direciona nosso olhar mais uma vez para a mão de São Brás e para a cabeça do menino nos oferecendo a oportunidade de refazer o trajeto visual sugerido pelo artista. Um último elemento que oferece continuidade para esse movimento espiral é a delicada linha que divide em perspectiva o canto da sala onde estão os personagens.

Imagem 76: Estrutura compositiva a partir da Xilogravura São Brás, de Francorli, 1992



Fonte: Álbum Santos do povo. MAP – Museu de Arte Popular de Diadema, com destaques de autoria própria

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das dificuldades iniciais desta pesquisa era a de descobrir se seria possível estabelecer um diálogo de continuidade entre objetos de datações, técnicas e geografias tão diferenciadas: os ex-votos e xilogravura. Ao apontarmos como eram e como são produzidos estes objetos – a função dos materiais utilizados, técnicas e a formação de seus artistas – pudemos confirmar a existência desse processo de continuidade por meio do fazer artístico (de seu produtor e no uso de materiais e métodos) e nas características visuais (técnicas e estéticas). Restava-nos considerar, por meio de análise comparativa, exemplos práticos que viessem confirmar esse diálogo entre as imagens.

Quando iniciamos a discussão, o que tínhamos em termos comparativos, era o fato de ambos os objetos tinham origem no âmbito da cultura popular. Ao compararmos exemplares de cada uma das linguagens, observamos também uma série de coincidências visuais. O que a pesquisa pôde apontar de forma clara foi a apresentação de um sistema de tradição na arte popular onde o conceito de sua transmissão não se estabelece de modo imperativo e não representa um sistema obrigatório, ainda que o artista popular utilize os mesmos recursos dos sistemas instituídos pela academia, como a apropriação e reinterpretação de modelos pré-existentes, a adequação experimental de técnicas e suportes ou as regras de construção compositiva.

Ao analisarmos as questões ligadas ao eixo *Construção de uma tradição*, concluímos que, mesmo que os objetos estejam distanciados quanto ao período de sua produção, região onde são produzidos ou no uso das técnicas empregadas, ainda é possível apontarmos um sistema de tradição como mecanismo de transferência de interpretação continuada. Fato que ocorre principalmente na cultura popular. Por existir um diálogo direto com regime de troca estabelecido entre os grupos onde se originam, “na obrigação de dar e a obrigação de receber” (MAUSS, 2003, p.202) ou no diálogo: entre o Humano e o Sagrado. No caso específico do ex-voto, o diálogo entre o Humano e o Humano, com base no contexto social onde se enquadram mais as representações da xilogravura. Em estrutura de troca entre Humano e a Natureza, presente em ambas as manifestações onde o regime de troca se manifesta num plano mais concreto na transmissão dos saberes que podem ser de base familiar ou de membros da comunidade que se agrupam com algum interesse em comum mantendo as características individuais dos envolvidos, ou apropriando-se dos meios eruditos e dos meios de comunicação de massa, materializando o modo de produção na escolha de materiais e técnicas para a realização desses objetos.



No capítulo *Ex-votos e xilogravuras, permanência da representação*, apresentamos os dois objetos e procuramos definir espaços que se relacionassem tanto com os objetos devocionais quanto os da produção da xilogravura. Também procuramos desenvolver uma revisão de literatura para um melhor entendimento de cada objeto desta pesquisa.

O capítulo *Transmissões observáveis, continuidades demonstráveis, constates visuais*, mostrou-nos uma série de possibilidades de resposta quanto ao modo de descrever nossos objetos, consideramos os mecanismos de análise de preceitos acadêmicos da história da arte e percebemos que a resposta estava no modo de agir dos produtores populares frente ao mercado consumidor. Os Riscadores e Fabricantes de Milagres ou Imaginários, sempre dependeram de uma ação comercial para desenvolver seus trabalhos, o que não desmerece o resultado artístico, apenas diferencia o modo de pensar a produção artística de viés erudito, onde a arte não pode vir acompanhada de uma estrutura funcional.

As condições de transmissão dependem do receptor (o encomendante), o que é possível notar quando o perfil desse encomendante muda provocando também as condições de transmissão. O mesmo acontece com a xilogravura, quando colecionadores e galeiristas tornam-se os encomendantes e passam a sugerir aos artistas modificações que, com o passar do tempo definem-se como características do produto e do modo de agir dos produtores populares.

De forma resumida esse item da pesquisa nos mostra que parte dos mecanismos de continuidade de transmissão de conhecimento acontecem por meio do caráter comercial da realização dos objetos artísticos e não pelo caráter religioso, como a princípio consideramos além de se manifestar principalmente no procedimento e não a visualidade.

Desenvolvendo o mesmo raciocínio quanto às questões técnicas e estéticas do objeto, percebemos a continuidade da capacidade de adaptação às técnicas e suportes empregados na produção artística. Percepção que justifica a descontinuidade de uma técnica ou uso de determinados suportes em função de sua disponibilidade nos locais onde estão inseridos esses artistas. O que nos leva a crer que o importante na produção artística é a necessidade de representação (de cunho religioso, cotidiano ou mítico) e a facilidade de adaptação à novos suportes e técnicas. As características estéticas, por sua vez, são apropriações de modelos ou se desenvolvem de modo mais intuitivo.

No Segundo grupo de imagens analisadas, tendo dessa vez o elemento *Conteúdo* evidenciado, consideramos a circulação de modelos para o desenvolvimento da imagem e como estes modelos, internos e externos, interferem na solução estética de uma imagem no contexto da arte popular. Notamos alguns pontos de continuidade que permeiam as avaliações

anteriores: o vínculo de aproximação dos objetos de pesquisa se dá principalmente no modo como se manifestam os regimes de troca observados por Mauss (2003). O que nos faz afirmar que, mesmo sendo uma imagem aparentemente isolada do contexto religioso, na essência, o sentimento de fé e religiosidade permanecem.

Não creio na existência da alma, neste negócio de ter céu, inferno e purgatório, não. [...] Eu só creio na matéria e na natureza. Meu Deus único é a natureza, que faz e desfaz tudo, transformando em uma, outra coisa. Os corpos se transformam em inúmeros outros corpos. É esse o *atro*, *atro* que é composto de mim, de milhares de megatons (GONÇALVES apud SARNO, 1970)

Um segundo ponto observado em ambos os objetos pesquisados foi a necessidade de se construir uma narrativa, seja no campo mais objetivo ou mais abstrato, a exemplo, os ex-votos mineiros do século XVIII e XIX, constituídos pelo espaço cênico (SILVA, 1981, p.51), que se diferencia dos ex-votos angrenses dos séculos XIX e XX onde há o predomínio da representação de um momento instantâneo e uma imagem simbólica da ação milagrosa (PESSÔA, 2001, p.18), e que se transformam efetivamente no Sertão nordestino, “perdendo seu texto em troca do mistério” (VALLADARES, 1973) até retornarem à estrutura narrativa com os Imaginários, “encarregados de dar forma aos personagens místicos ou violentos do universo nordestino.” (SARNO, 1970).

Este último grupo onde se enquadra a produção xilográfica a princípio subordinadas aos cordéis até “[...] afastarem-se um pouco da condição meramente ilustrativa [...] que a delimita enquanto ligada à literatura de cordel, assumindo forma de transição entre a pura utilidade [...] e a fruição estética autônoma”. (PONTUAL, 1969 apud CARVALHO, 2014, p.134-135).

Antes de finalizarmos nossas considerações, listaremos alguns dos pensamentos que permearam a linha de pesquisa e que desenharam uma rede de conhecimento bastante ampla que poderá ser desenvolvida posteriormente:

- 1- A pesquisa dos livros de viagem de Luís Saia da Missão Folclórica de 1938 juntamente com a coleção reunida à época, hoje acervo da Biblioteca Oneyda Alvarenga ou a pesquisa dos originais produzidos pela Caravana Farkas, em 1970, acervo do Cinemateca de São Paulo.
- 2- Um mapeamento de escultores populares tendo como ponto de partida as entregas feitas na Casa dos Milagres do Santuário de São Francisco de Canindé e uma irradiação da pesquisa para os diversos locais de origem dessas peças e de seus artistas.

- 3- Pesquisar os caminhos do conceito de tradição: Da tradição familiar, tomando como base a história da família composta pelos xilogravadores Marcelo Soares e Jerônimo Soares, juntamente com pai, o Cordelista José Soares. Da tradição tecnológica, onde podemos avaliar as realizações inventivas que movem a criação de novas ferramentas e consequentemente novos resultados gráficos. E da tradição museológica, numa comparação entre a ideia do museu enquanto lugar da memória e arquivo e a ideia do museu vivo. Também avaliando os critérios de escolha curatorial e expográfica dos objetos em espaços como os das Casas dos Milagres uma vez que estas escolhas são feitas por membro da comunidade local.
- 4- A poética da recepção: levando em conta o papel do observador que se coloca no momento em que o objeto ritual ou de comunicação tornaram-se objetos expositivos, momento de transformação entre a tradição e a ruptura, onde os modernistas tiveram papel protagonista. Desenvolver uma análise da arte popular a partir da interpretação dos manifestos levando em conta como essa manifestação artística passa a ser interpretada, apresentada ou torna-se referência para outras formas de manifestação, passando a ser aceitos no espaço consagrado às artes da academia garantindo por meio deste novo olhar um novo modo de continuidade e não de sobrevivência da arte popular, como a princípio cogitamos afirmar.
- 5- O corpo como elemento principal de investigação tanto da produção tanto votiva quanto a xilogravura possuem, o que pode nos levar às questões mais ligadas à arte contemporânea tendo em vista o caráter cênico e algumas vezes performático das imagens ou a fotografia. No segundo capítulo de nossa pesquisa, quando pesquisávamos as diversas tipologias votivas nos deparamos com a seguinte afirmação de Maria Augusta Machado Silva: “a fotografia torna explícito o componente subjacente da divulgação vaidosa do mérito do agraciado” (SILVA, 1981, p. 17-20). Ao visitarmos as Salas dos Milagres dos Centros de devoção pesquisados percebemos a ocorrência de imagens onde os ex-votos fazem uma exposição do corpo onde a fotografia ultrapassa a ideia da divulgação vaidosa do mérito do agraciado para o contexto de um corpo vitimado.

Acreditamos que esta pesquisa tenha desenvolvido o tema de modo a contribuir tanto para o campo da História da Arte quanto para outros campos do conhecimento, reforçamos o fato de que o recorte temporal definido nos ajuda a justificar o entendimento de uma tradição da história da arte popular que ainda necessita ser explorada. Lembramos que os modos de análise nessa modalidade de arte não são novos, porém, o papel que eles se destinam sim,



desmistificando os conceitos de interpretação da produção popular quanto ao uso das palavras primitivo e arcaico.

E por fim, esta pesquisa, que teve início com um deslumbramento frente a imagem das histórias contadas de forma poética e que não inscrevem nas páginas da história oficial, ou das incontáveis histórias que se amontoam Salas de Milagres ou das xilogravuras que trazem as festividades misturadas à crenças míticas e de religiosidade de um povo que sofre mas, ainda sim sorri.

No caso específico do ex-voto, lembrar da iminência da morte sucedida da frase *ficou bom* sugere, do mesmo modo que a quase perda, o pensamento no que há de vir, no que há de ser superado. Assim como lembrar das imagens expressas no fazer popular dentro de um museu é pensar na rudeza superada a cada dia, é pensar na alegria de viver traduzida nos movimentos do desenho que apresentam as festas, a vida cotidiana, sua fé e seus mitos.

Esta pesquisa faz uma pausa para que, mais tarde, seja continuada, não mais principiada pelo deslumbramento e sim por um sentimento de pertencimento, de se sentir representada, *In.*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). **Ensino de histórias, conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.1-21 Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%203%20%20Martha%20Abreu.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2018.
- ALCANTARA, Andréia de; APOSTÓLICO, Lyara(Org.). **Na Ponta da Agulha**: Jeronimo Soares, Mestre da xilogravura. [S.l.: s.n.], 2010.
- \_\_\_\_\_. Jeronimo Soares:agulhas de gravar. 2017. JORNADA DE ESTUDOS DE JOVENS PESQUISADORES, **A CULTURA NORDESTINA NO CONTEXTO URBANO DO SUDESTE**. São Paulo: 2017. 18p.
- AMADASI, Ricardo. **Jerônimo Soares**. Diadema: SECEL, 2004. p. 2-3.
- \_\_\_\_\_. Catálogo MAP. n ° 1. Diadema: SECEL, 2009. p.54.
- \_\_\_\_\_. Catálogo MAP. n ° 2. Diadema: SECEL, 2010. p. 54.
- \_\_\_\_\_. Catálogo MAP. n ° 3. Diadema: SECEL, 2011. p. 54
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos**: guia de ruas e mistérios de Salvador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (1. publicação, 1944).
- AMORIM, Maria Alice. Cordel Literatura do povo. **Continente Documento**, Recife, n. 24, p. 22-24, ago. 2004.
- AMIGOS PARA SEMPRE. [Blog]. 2014. Disponível em: <<http://freiosmardasilva.blogspot.com.br/2014/04/praca-dos-romeiros-caninde-ce.html>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- ANDRADE. Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O\\_turista\\_aprendiz.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf)>Acesso em: 21 mar. 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. Artistas e artífices: Ancestralidade, arcadismo e permanência, uma introdução à estética popular. In: \_\_\_\_\_.**Mostra do Redescobrimento**: Arte popular. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ARCHDAILY. Museu de Congonhas. Projeto arquitetônico de Penna Arquiteto e Associados. 2015. Disponível em: < <https://www.archdaily.com.br/br/778956/museu-de-congonhas-gustavo-penna-arquiteto-e-associados>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- ARQUIDIOCESE DE FORTALEZA. Paróquia São Francisco das Chagas, Canindé. Fortaleza, 2018. Disponível em: <<http://www.arquidiocesedefortaleza.org.br/regioes/regiao-sertao---sao-francisco-das-chagas/paroquias-da-regiao/paroquia-sao-francisco-das-chagas-caninde>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

AZEVEDO, Artur. Um artista mineiro. **Kosmos**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, fev. 1904. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420\\_1904\\_00002.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1904_00002.pdf)>. Acesso em: 21 mar. 2018.

BARROS, Isabelle. J. Borges, 80 anos. **Diário do Pernambuco**, Recife, 20 dez. 2016. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/12/20/internas\\_viver,680933/j-borges-ganha-exposicao-na-caixa-cultural-em-homenagem-a-seus-80-ano.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/12/20/internas_viver,680933/j-borges-ganha-exposicao-na-caixa-cultural-em-homenagem-a-seus-80-ano.shtml)>. Acesso em: 5 abr. 2018.

BATISTA ABRAÃO. **Incêndio e destruição do Mercado Público de Juazeiro do Norte – CE**. Juazeiro do Norte: [s.n.]. 1974. 8p. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=31359>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

BÍBLIA. N. T. Evangelho de João. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1976. p. 1175-1177.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 2.ed.São Paulo: Brasiliense, 1986. 306 p.

BRANDÃO, Theo. **Uma Coleção Alagoana de Xilogravuras**. Texto do álbum *Xilogravuras Populares Alagoanas*. Maceió: Museu Theo Brandão, 1973.

BEBIDAS MATRIARCA. **Tipos de madeira**: umburana.2018. Disponível em: <<http://www.matriarca.com.br/producao-tipos-de-madeira.php>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

BONFIM, Luís Américo Silva. Uma Fábrica de Relíquias: os ex-votos entre a representação e a coleção In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26., 2008, Porto Seguro. Disponível em: <[http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_26\\_RBA/grupos\\_de\\_trabalho/trabalhos/GT%2037/luis%20americo%20bonfim.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/luis%20americo%20bonfim.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BOTELHO, Thiago de Pinho. **Milagre que se fez...:** um estudo dos 36 ex-votos ofertados ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q3MRD>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. In: \_\_\_\_\_. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. Cultura ou culturas brasileira?. **Escola da Cidade**, 16 out. 2015. Disponível em: <<http://escoladacidade.org/bau/alfredo-bosi-cultura-ou-culturas-brasileiras/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de juazeiro do norte**. Brasília: IPHAN, 2014. 387 p. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0002730276e0906abd6db>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **Desenho gráfico popular**: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte – Ceará. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2000. 87 p.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). **Mestre Noza**: O escultor do Padre Cícero. Fortaleza: Edições UFC, 2014. 204 p.

CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura: os Percursos da Criação Popular. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, p. 143-158, dez. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

CASTRO, Márcia de Moura. Ex-votos mineiros: as tábuas votivas no ciclo do ouro. In: FROTA, Lélia Coelho; CASTRO, Márcia de Moura. **Ex-votos em Congonhas**: o resgate de duas coleções. Brasília, DF: [s.n.], 2012. p. 118-129.

\_\_\_\_\_. **Ex-votos mineiros**: as tábuas votivas no Ciclo de Ouro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994.

\_\_\_\_\_. **Santos de Casa**: imaginária doméstica em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Brasília, DF: [s.n.], 2012.

CASIMIRO, Renato. Mestre Noza. In: CARVALHO, Gilmar (Org.) **Mestre Noza**: O escultor do Padre Cícero. Fortaleza: Edições UFC, 2014. 204 p. Disponível em: <<http://mestrenoza.blogspot.com.br/p/biografia.html>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

CATÁLOGO ELETRÔNICO IEB/USP: COLEÇÃO FÁVIO MOTTA. Disponível em: <[http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento\\_Codigo=98015](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=98015)> Acesso em: 01 abr. 2018.

CERVIN, G. B. Rubin de. *Votive pictures of ships: A Mediterranean Seafaring Custom and its origins*. In: \_\_\_\_\_. **Art and the Seafarer**. London: Faber & Faber, 1968.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: Aspectos da Cultura Popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986. 179 p.

\_\_\_\_\_. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación**, Buenos Aires, año 1, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Cultrix/MEC, 1973.

ESCOBAR, Tício. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Santiago: Metales Pesados, 2008.

EX-VOTOS DO BRASIL. [2014]. Disponível em: <<http://ex-votosdobrasil.blogspot.com.br/p/inicio.html>>. Acesso em: 01abr.2018.

FERNANDES, Cleber. Quarta Reportagem Especial: Costume Preservado. Ex-Votos Simboliza Graça Alcançada. **O Povo Online**, 4 jan. 2016. Disponível em: <<http://blogs.opovo.com.br/c4noticias/2016/01/04/quarta-reportagem-especial-costume-preservado-ex-votos-simboliza-graca-alcancada/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

FRANKLIN, Jeová. A Gravura Matuto-barroca da terra de Padre Cícero. **Jonal o Povo**, Fortaleza, 9 jul 1981. Disponível em: <<http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=48384&Pesq=>>>. Acesso: 08 fev. 2018.

FREIRE, Ricardo. Viaje na viagem. [Blog]. 2014. Disponível em: <<https://www.viajenaviagem.com/2014/02/passeio-feira-caruaru-alto-moura.>>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Ex-votos e Congonhas - O resgate de duas coleções**: Ex-votos tombados da Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos e Ex-votos da Coleção Márcia de Moura Castro. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

\_\_\_\_\_. Promessa e Milagre: nas representações coletivas de ritual católico, com ênfase sobre as tábuas votivas pitadas de Congonhas do Campo, Minas Gerais. In: FROTA, Lélia Coelho; CASTRO, Márcia de Moura. **Ex-votos em Congonhas**: o resgate de duas coleções. Brasília, DF: [s.n.], 2012. p. 23-43.

\_\_\_\_\_. **Arte do Povo**. 2011. Artigo escrito para apresentar coleções de arte popular brasileira, de Jacques Van de Beuque, em exposições itinerantes pelo Brasil. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%20%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. Promessa e Milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. [2018]. **Cordéis de José Soares**. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/josesoares/josesoares\\_acervo.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/josesoares/josesoares_acervo.html)>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GAMA, Eurico. **Os ex-votos da igreja do Senhor Bom Jesus da piedade de Elvas**. Braga: [s.n.], 1972. p 12.

GONZÁLEZ, Jorge A. *Exvotos y retableitos: comunicación y religión popular en México*. México: Universidade de Colima, 1986. Disponível em: <[http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/exvotos\\_y\\_retableitos.pdf](http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/exvotos_y_retableitos.pdf)>. Acesso em: 21 mar. 2018.

GORI, Iris; BARBIERI, Sérgio. Principales manifestaciones em Brasil. In: GORI, Iris. **Arte popular latinoamericano**: Brasil, Chile, Perú.. Buenos Aires: Ediciones Eudeba, 1975. p. 1-32.fascículo 2.

HANNAH, Levy. Retratos Coloniais. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 251-290, 1945. Disponível em: <<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat09\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat09_m.pdf)>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

HATA, Luli. **O Cordel das Feiras às Galerias**. 1999. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas-

UNICAMP, Campinas, 1999. Disponível em:  
<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/tese20.html>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

**Os IMAGINÁRIOS.** Direção e roteiro: Geraldo Sarno. Artistas citados: José Ferreira, José Duarte, Manuel L. Lopes, Mestre Noza, Walderêdo Gonçalves. Fotografia: Afonso Beato, Leonardo Bartucci e Lauro Escorel. Montagem: Eduardo Escorel e Amauri Alves. Animação: Marcelo Tassara. Narrador: Othon Bastos; Letreiro: Lênio Braga. Seleção musical: Ana Carolina. Produção executiva: Edgardo Pallero, Wladimir Carvalho, Sergio Muniz Trevisan. Laboratório: REX. Mixagem: Carlos De La Riva. Produzido por Thomas Frakas e Saruê Filmes. Ceará. 1970. 16mm. (9min.), PB. Disponível em:  
<<https://www.thomazfarkas.com/filmes/os-imaginarios/>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

JOSÉ, Severino. Jerônimo Soares: xilógrafo nordestino. **Revista Chapéu de Couro**, Guarujá, 19 de fev.1998. Disponível em:<<http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=48384&Pesq=>>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **Acidentes de trabalho no ramo da construção.** São Paulo: Sindicato dos trabalhadores nas Indústrias da Construção Civil de São Paulo, 1960. 16 p. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/348>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

LUYTEN, Joseph Maria. **A literatura de cordel em São Paulo:** saudosismo e agressividade. São Paulo: Loyola, 1981.

MACHADO, Jurema. O resgate de duas coleções. In: FROTA, Lélia Coelho; CASTRO, Márcia de Moura. **Ex-votos em Congonhas:** o resgate de duas coleções. Brasília, DF: [s.n.], 2012. p 11.

\_\_\_\_\_. **Museu de Congonhas:** Relato de um experiência. Brasília, DF: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2017. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0025/002504/250443POR.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editor UFRJ, 1997.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira.** Rio de Janeiro: Mauad: Casa do Pontal, 2001. p. 22-23.

MATOS, Claudia Neiva De. Poesia popular e literatura nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nacional - IPHAN**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 14-39, 1999. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10049>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

MATTOS, Maria Emília. Promessa, milagre e ex-voto. In. PESSÔA, José. **Milagres:** os ex-votos de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 160p.

MAUSS. Marcel. **Ensaio sobre a dádiva:** forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. São Paulo: Cosac Naify, 1954. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1888?show=full>>. Acesso em: 31 jan.2018.

MENDONÇA, Fabíola. A vida do povo nordestino pelas mãos e tintas de J. Borges. **Revista Rede Brasil Atual**, n. 129, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/129/a-vida-do-povo-nordestino-pelas-maos-j-borges>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

MUNEART. [2017]. Disponível em: <<https://munneart.com.br/blog/j-borges-blog/>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro: Ministerio da Educação e Cultura, 1966. Disponível em: <<https://archive.org/stream/DICIONARIOETIMOLOGICORESUMIDODALINGUAPORTUGUESAANTENORNASCENTES/DICIONÁRIO%20ETIMOLÓGICO%20RESUMIDO%20DA%20LINGUA%20PORTUGUESA%20%20ANTENOR%20NASCENTES#page/n189/mode/2up>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

OBEID, Cesar. **Cordel em homenagem a Jerônimo Soares**. Diadema: Centro Cultural Canhema, 2004. Disponível em: <[http://teatrodecordel.com.br/cordel\\_jeronimo.htm](http://teatrodecordel.com.br/cordel_jeronimo.htm)>. Acesso: 5 maio 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte Culta e Arte Popular. In: \_\_\_\_\_. **Arte em Revista**. São Paulo: Kairos, 1975. n. 3, p. 22-26.

PEIXOTO, Rocha. *Tabule Votiva*. In: \_\_\_\_\_. **Etnografia portuguesa**. Póvoa do Varzim: Câmara Municipal, 1967. v. 1, p.212.

PESSÔA, José; MATTOS, Maria Emília. **Milagres, os ex-votos de Angra dos Reis**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 160 p.

PONTUAL, Roberto. Notassobre a xilogravura brasileira, **Revista de Cultura**, Petrópolis, ano 64, v.64, p. 53-58, out. 1970.

PORTAL IPHAN. Verbetes. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, José de Ribamar (Org.). **Literatura de Cordel**: antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

RAMOS, Everardo. Identidade Nordestina, Cultura Popular, Construções Intelectuais. **Brouhaha, vozes na cultura potiguar**. Natal, ano 4, n. 12, p. 22-26, maio/jun. 2008.

\_\_\_\_\_. Escritores-ilustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007. São Paulo. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/EVERARDO\\_RAMOS.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/EVERARDO_RAMOS.pdf)>. Acesso em: 01 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. Visualidades: **Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais UFG, Goiânia**, v. 8, n. 1, p. 39-56, 2010(a).

\_\_\_\_\_. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas (republicação). **Escritos**: Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 3, p. 285-309, 2009.

\_\_\_\_\_. Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 3., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG/FAV/PPGCV, 2010(b). CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Identidade Nordestina, Cultura Popular, Construções Intelectuais. **Revista Brouhaha, vozes na cultura potiguar**. Natal, ano 4, n. 12. maio/jun. 2008. p. 22-26.

SAIA, Luís. **Escultura popular brasileira**. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

\_\_\_\_\_. Escultura popular de madeira. In: MAGALHÃES, Gisela; ARESTIZÁBAL, Irma. **7 brasileiros e seu universo**. Brasília: MEC, 1974. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/116999/114560>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

SCARANO, Julita. **Fé e milagre, ex-votos pintados em madeira**: Séculos XVIII e XIX. São Paulo. Editora USP, 2004.

SANTA MARIA, Frei Agostinho. **Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora edas milagrosamente aparecidas**. Lisboa, Officina Gráfica de Antônio Pedrozo Galran, v. 5. p. 1707-1723. Disponível em: <<https://archive.org/stream/santuariomariano05sant#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente aparecidas**. Lisboa: Officina Gráfica de Antônio Pedrozo Galran, 1723. v. 9.

SANTUÁRIO DE CANINDÉ. Canindé, 2018. Disponível em: <<http://www.santuariodecaninde.com/santuario/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

SARNO, Geraldo. Entrevista com Mestre Noza In: CARVALHO. Gilmar (Org.) **Mestre Noza**: O escultor do Padre Cícero. Fortaleza: Edições UFC, 2014. 204 p.

SILVA, Maria Augusta Machado da. **Ex-votos e orantes no Brasil**. Rio de Janeiro: MHN: MEC, 1981.

SITE PESSOAL DE CÉSAR AUGUSTO MAGALHÃES. [comentário pessoal]. Facebook. 17 maio 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/augustocesar.magalhaes>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. [comentário pessoal]. Facebook. 17 junho 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/augustocesar.magalhaes>>. Acesso em: 10 mar. 2018.



SMITH, Robert C. **Pintura de ex-votos existentes em matosinhos e outros santuários portugueses**. Matosinhos: Câmara Municipal,

SODRÉ, João Clark de. **Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)**. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SUASSUNA, Ariano. A xilogravura do nordeste. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 9. nov. 1969. Disponível em: <http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=48384&Pesq=>>. Acesso em: 5 mai 2017.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: O Brasil de baixo para cima**. São Paulo. Anita Garibaldi, 2009. Disponível em [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Turino-Ponto\\_Cultura-Brasil\\_baixo\\_cima.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Turino-Ponto_Cultura-Brasil_baixo_cima.pdf)>. Acesso em: 17 jun 2018.

UOL VIAGEM. Gravatá. [2018]. Disponível em: [https://viagem.uol.com.br/album/guia/gravata\\_album.htm#fotoNav=22](https://viagem.uol.com.br/album/guia/gravata_album.htm#fotoNav=22)>. Acesso em: 01 abr. 2018.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Agnaldo Manoel dos Santos: Origem e revelação de Escultor primitivo**. Versão original de Agnaldo Manoel dos Santos - *Orígin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor*. Publicação da Série Estudos, nº 2 do CEAO - Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1963. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20819/13420>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Riscadores de milagres: um estudo sobre arte genuína**. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. Primitivos Genuínos e Arcaicos. In: AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimento: Arte Popular = popular Art**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 92-101.

\_\_\_\_\_. Ex-votos do Sertão. Texto para catálogo da exposição, Ex-votos do Nordeste. **Galeria Ricardo Camargo**. Disponível em: <http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Capela Nossa Senhora do Ó**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1964.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento?. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN**, Rio de Janeiro, n. 28, p.82-89, 1999. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10049>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

**APÊNDICE A – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema).  
Origem e permanência**

Abaixo descrevemos alguns dos artistas destas localizações e que são os artistas que juntamente com outros que vivem na região sudeste como Jeronimo Soares, Valdeck de Garanhuns e Guilherme de Faria, são contemplados no acervo do MAP- Museu de Arte Popular de Diadema, São Paulo.

Tabela 4: Listagem dos artistas pertencentes ao acervo do MAP

Artista	Nascido em		Vive em	
Abraão Batista	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Francorli	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
José Lourenço	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Airton Laurindo	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Cícero Lourenço	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Nilo	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Stenio Diniz	CE	Juazeiro do Norte	CE	Juazeiro do Norte
Costa Leite	PB	Sapé	PE	Condado
Givanildo Borges	PE	Ribeirão	PE	Bezerros
J Barros	PE	Glória de Goitá	-	
J Borges	PE	Bezerros	PE	Bezerros
Marcelo Soares	PE	Recife	PB	João Pessoa
Valdeck de Garanhuns	PE	Garanhuns	SP	Taboão da Serra
Jerônimo Soares	PB	Esperança	SP	Diadema
Guilherme de Faria	SP	São Paulo	SP	São Paulo

Local onde nasceram e onde se estabeleceram posteriormente. Autoria própria a partir de informações de AMADASI, 2011.

**APÊNDICE B – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema).**  
Localidade de origem.

Imagem 1: Região de origem dos artistas xilogravadores



Xilogravadores presentes no Acervo do MAP – Museu de Arte popular de Diadema

**APÊNDICE C – Artistas do MAP (Museu de Arte Popular de Diadema).  
Localidades de ação.**

Imagem 2: Região de ação dos artistas xilogravadores do acervo do MAP



Xilogravadores presentes no Acervo do MAP – Museu de Arte popular de Diadema

**APÊNDICE D – Ex-votos de congonghas.**  
Divisão por período.

Imagem 15: Gráfico ilustrando os períodos de realização dos ex-votos

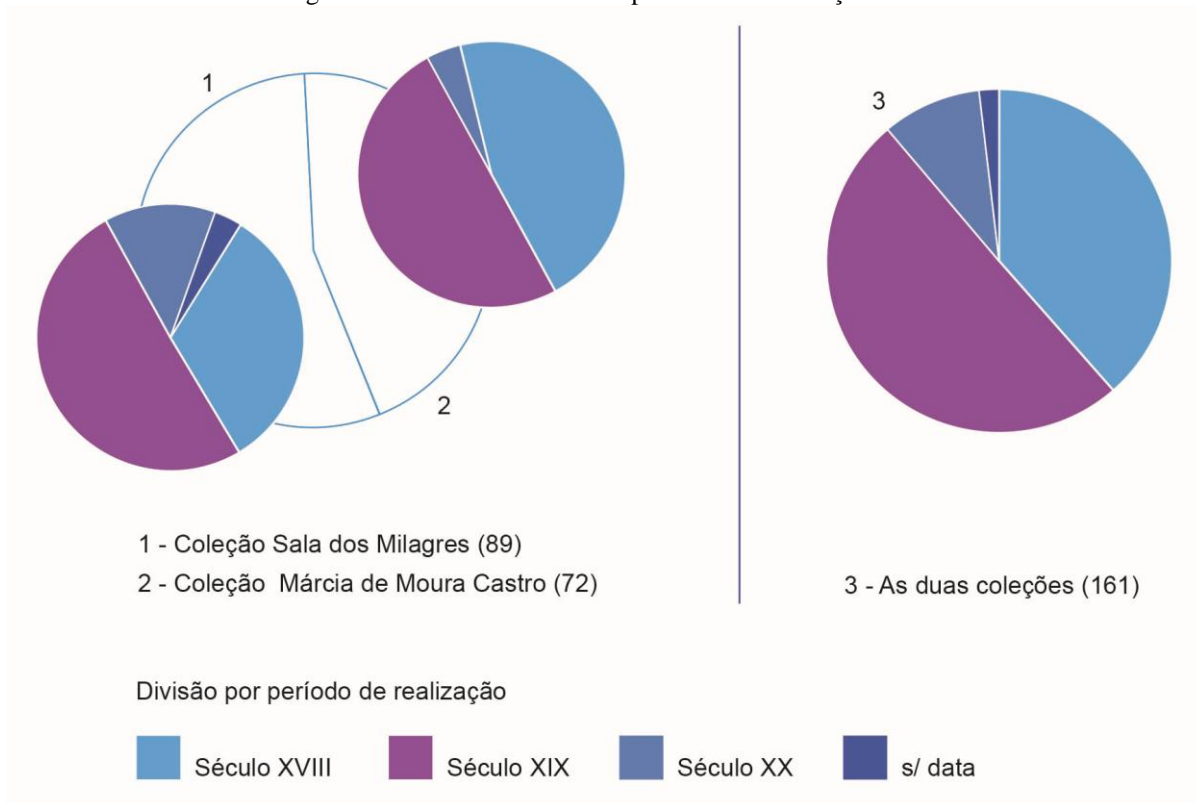


Gráfico 1: as duas coleções do complexo arquitetônico do Bom Jesus de Matosinhos de forma independente; Gráfico 2: as duas coleções somadas, ilustram a divisão das coleções a partir da datação em que foram produzidas as tábuas votivas

Somadas as duas coleções de pinturas do conjunto arquitetônico de Congonghas, levantamos alguns dados estatísticos referentes ao período de execução. Da Coleção da Sala dos Milagres, 29 das 89 obras (32,58%) foram produzidas no século XVIII; 45 (50,56%) no século XIX; 12 (13,48%) do século XX; e 3 (3,37%) são pinturas sem indicação de data de sua produção; Da Coleção Márcia de Moura Castro, 33 das 72 obras (45,83%) foram produzidas no século XVIII; 36 (50%) do século XIX; 3 (4,17%) do século XX.; Das duas coleções somadas (161 obras), 62 (38,5%) foram produzidas no século XVIII; 81 (50,31%) do século XIX; 15 (9,31%) do século XX; e 3 (1,86%) sem data que determina o período de sua produção.

É importante evidenciar deste gráfico o número menor de produção durante o século XVIII, 38,5% provavelmente se dá pelo distanciamento temporal e porque as igrejas tinham

(e ainda têm) o costume de promover celebrações de queima<sup>99</sup> dessas peças votivas. Quanto ao número de apenas 9,31% das peças do século XX confirmam a diminuição significativa da produção de pinturas. Segundo Frota (1981), “ao lado do ex-voto pintado sobre os suportes madeira, flandres ou papel, é indispensável referir, ao caso brasileiro, os esculpidos em madeira, segundo os cânones de uma estética popular sertaneja”. (p.21-22). Assim, os ex-votos escultóricos, nomeados também como Ex-votos do Sertão<sup>100</sup>. (VALLADARES, 1973), (FROTA, 1981, p.21) são também uma representação significativa da manifestação artística popular. Valladares (1973) nos lembra que a área geográfica dessa produção não está convenientemente determinada havendo registros de “ex-votos escultóricos depositados em locais de devoção que se estendem da Amazônia a Minas Gerais e ao Oeste, sendo possível encontrá-los nas áreas mais afastadas do povo original”. Entretanto, por serem encontrados em maior número no Nordeste, utilizaremos a a divisão descrita por Gori e Barbieri (1975) que definem esta região como área geográfica determinada para este tipo de manifestação religiosa.

Imagem Ex-votos. Diversos materiais e acabamentos.



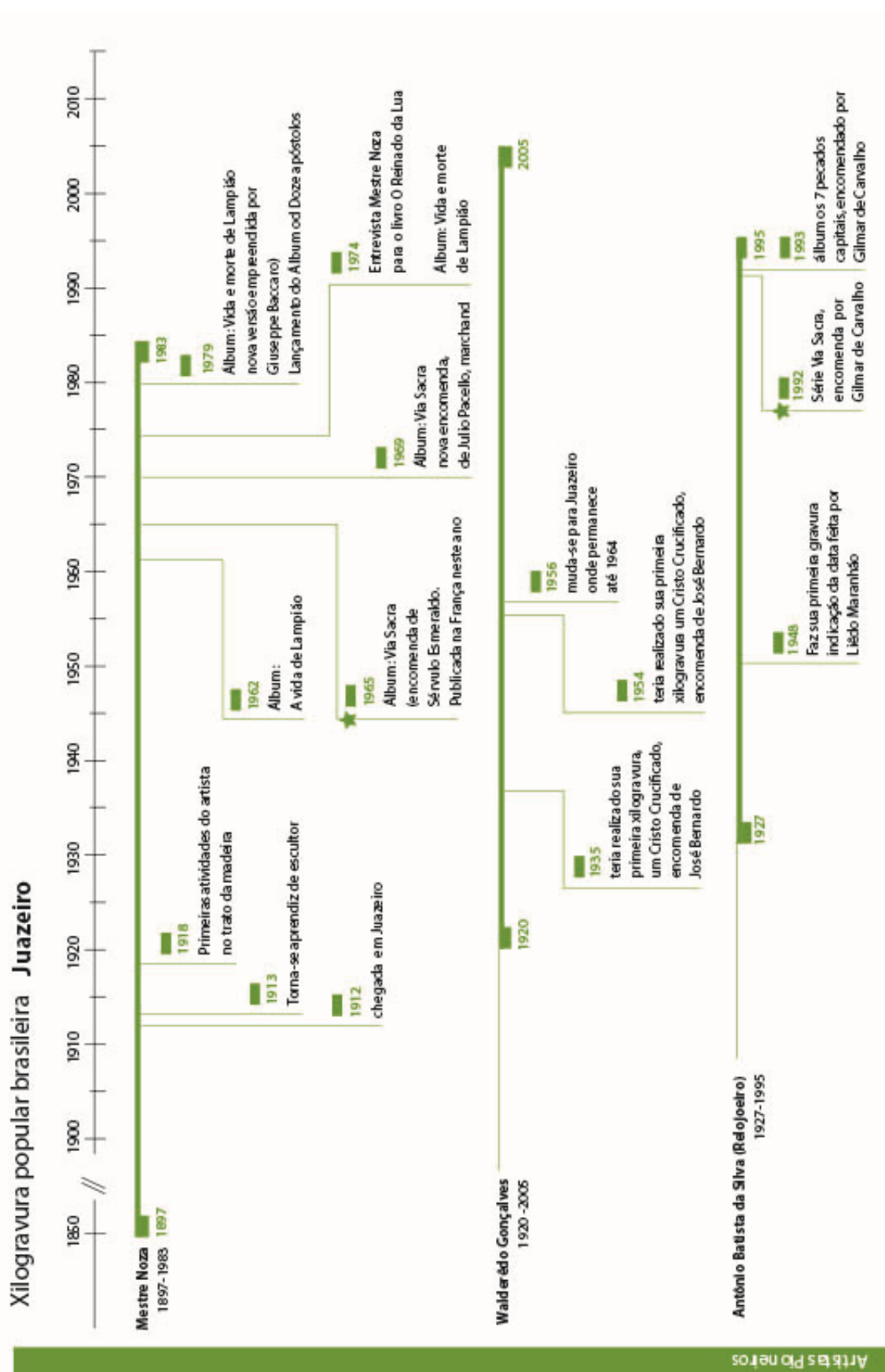
Museu Vivo de Padre Cícero, Ladeira do Horto, Juazeiro do Norte.  
Foto Andréia de Alcantara. Maio. 2017

---

<sup>99</sup> As autoridades eclesíásticas do Santuário de São Francisco de Canindé, por exemplo, duas vezes promovem uma cerimônia, de queima das incontáveis ofertas feitas durante aquele período. Esta cerimônia têm sido apresentada como cerimônia do Holocausto.

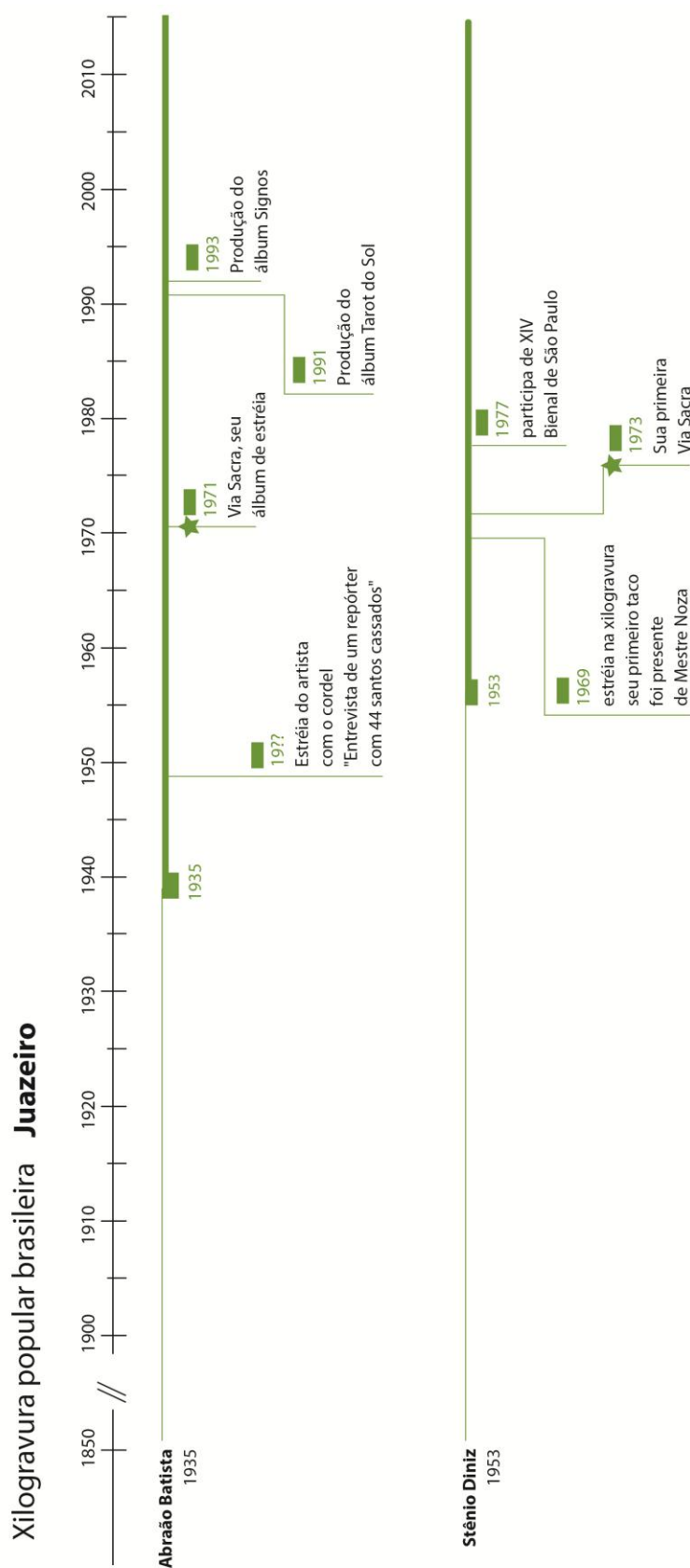
<sup>100</sup> Frota (1981, p.21-22) define o ex-voto do Sertão Nordestino como antromorfo, zoomorfo, polivisceral ou vegetal. Quanto à suas características materiais, acrescenta, além dos produzidos em madeira, os modelados em barro e, mais raramente, com recorte espontâneo em metal prateado ou dourado

# APÊNDICE E – Artistas de Juazeiro do Norte, CE. Fase Pioneiros.



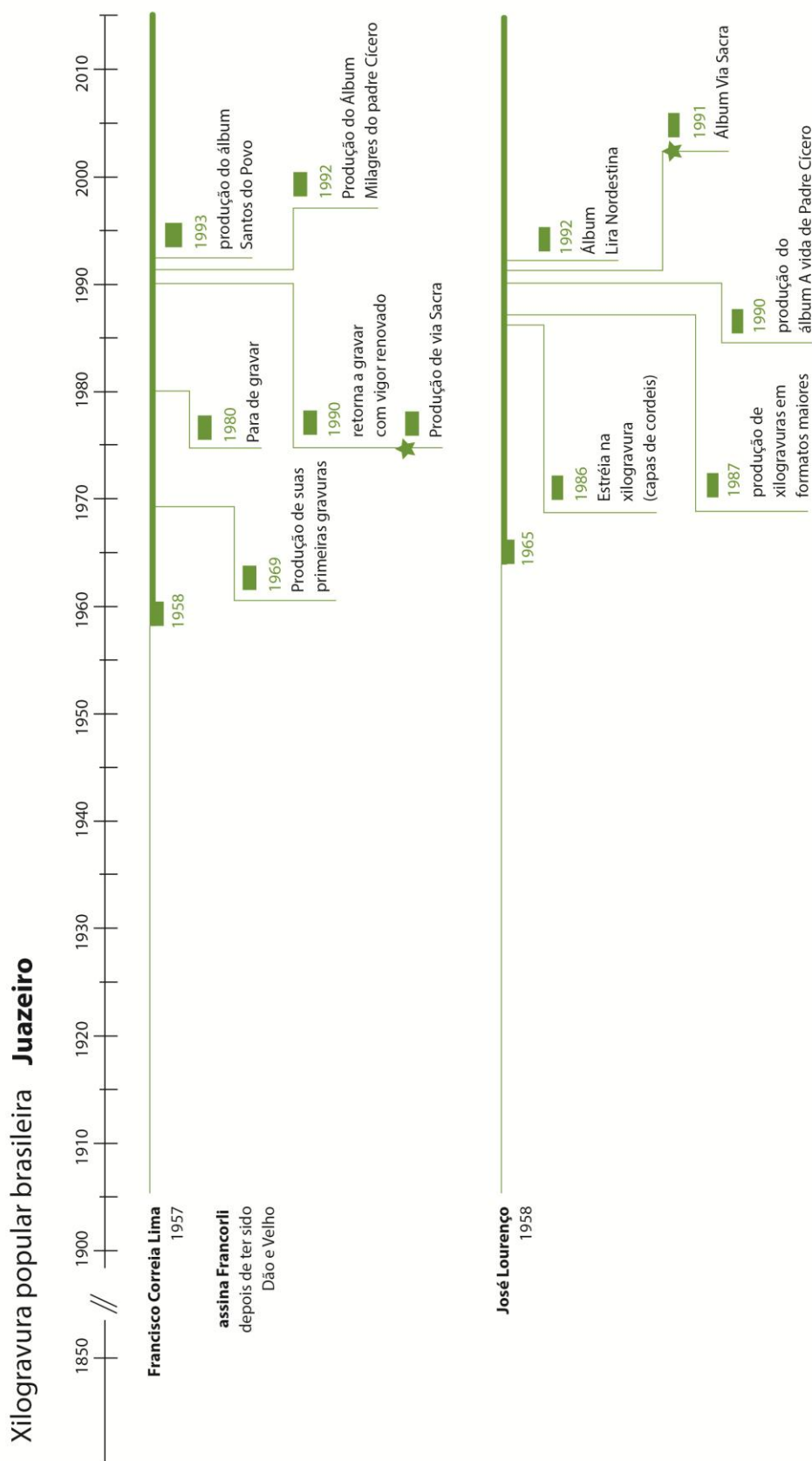


## APÊNDICE F – Artistas Juazeiro do Norte, CE. Fase intermediária.



geração intermediária

## APÊNDICE G – Artistas Juazeiro do Norte, CE. Fase Nova Gravura.



Além do artista acima citados Carvalho também cita como artistas da fase Nova Gravura João Pedro do Juazeiro, Nilton, Luciano, Frivana

APÊNDICE H - Ex-votos de Congonhas.  
Divisão por uso de técnicas e períodos de realização.

Século		Coleção	têmpera s/ madeira	têmpera s/ tela	têmpera s/ papel ou ou cartão	óleo s/ madeira	óleo s/ tela	óleo s/ papel	óleo s/ metal	óleo s/ folha de zinco	óleo s/ folha flandres	Guache s/ papel	Aquarela s/papel ou cartão	Técnica mista	Rotogravura	
XVIII		A	26				2							1		
		B	19		1	13										
		Juntas	45		1	13	2							1		
XIX		A	27			5	4	2	3			1	1	2		
		B	24			7	2				1				1	
		Juntas	51			12	6	2	3		1	1	1	2	1	
XX		A		1	1	3	5						2			
		B			1					2	1					
		Juntas		1	2	3	5			2	1		2			
s/ data		A	2			1										
		B														
		Juntas	2			1										
suportes																
			127 (Madeira)			11 (Papel)			7 (Metal)			3 (Mista)			1 (Rotogravura)	
						14 (Tela)										

**APÊNDICE I - Ex-votos de Congonhas.**  
Indicações de denominações.

	Pág. Cat.	Legibilidade do texto			Indicação do texto sobre o mandar fazer o ex-votos	Período		Técnica	Assinatura
		Sim	Não	Parcial		Ano	Séc.		
1	44			-	...de mandar pintar <i>hum</i> milagre	1799	VIII	Têmpera s/ madeira	-
2	46				-	1829	VIII	Têmpera s/ madeira	-
3	47			-	-	Final do	VIII	Têmpera s/ madeira	-
4	48			-	-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
5	48			-	-	1825	VIII	Têmpera s/ madeira	-
6	49				-	Final do	VIII	Têmpera s/ madeira	-
7	49			-	-	Início do	VIII	Têmpera s/ madeira	-
8	50			-	e por m. <sup>ria</sup> mandou pintar este	1805	VIII	Têmpera s/ madeira	-
9	51			-	-	1829	VIII	Têmpera s/ madeira	-
10	52			-	-	1811	VIII	Têmpera s/ madeira	-
11	53			-	...e como ficou bom mandou pintar este...	Final do	VIII	Têmpera s/ madeira	-
12	55			-	Pa memória ____dou o presente fazer este presente	1831	VIII	Têmpera s/ madeira	-
13	56			-	-	1741	VIII	Têmpera s/ madeira	-
14	56			-	-	1778	VIII	Têmpera s/ madeira	-
15	57			-	ficou bom ep. <i>Memoria</i> Mandou pintar este	1771	VIII	Óleo s/ tela	-
16	57			-	-	1722	VIII	Têmpera s/ madeira	-
17	58				-	1862	VIII	Têmpera s/ madeira	-
18	59				-	1807	XIX	Têmpera s/ madeira	-
19	60			-	-	1776	VIII	Têmpera s/ madeira	-
20	61			-	-	-	XIX	Têmpera s/ madeira	-

21	62				-	1773	VIII	Óleo s/ tela	-
22	63			-	<i>ep<sup>a</sup> fes este em</i>	1838	XIX	Têmpera s/ madeira	-
23	64			-	-	1771	VIII	Têmpera s/ madeira	-
24	65			-	-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
25	66			-	-	1769	VIII	Têmpera s/ madeira	-
26	66			-	-	1823	XIX	Têmpera s/ madeira	-
27	67			-	-	1771	VIII	Têmpera s/ madeira	-
28	67			-	Prometendo ao Senhor pintar o Seu milagre	1776	VIII	Têmpera s/ madeira	-
29	69				-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
30	70			-	<i>epor mimoria mando fazer o prez.<sup>te</sup></i>	1818	XIX	Têmpera s/ madeira	-
31	70				-	1758	VIII	Têmpera s/ madeira	-
32	71			-	<i>Alcanssou milhoras epormemoria Mandou pintar este</i>	1773	VIII	Têmpera s/ madeira	-
33	71				-	Final do	VIII	Têmpera s/ madeira	-
34	72			-	-	Início do	XIX	Têmpera s/ madeira	-
35	73				<i>Sugere a continuidade: e para mem.</i>	-	XIX	Têmpera s/ madeira	-
36	75			-	-	-	XIX	Óleo e têmpera s/ madeira	-
37	76			-	<i>Ficou bom ditoda enfirmdade P<sup>a</sup> mimoria mandou pintar este milagre</i>	1841	XIX	Têmpera s/ madeira	-
38	77			-	-	1728	VIII	Têmpera s/ madeira	-
39	78			-	<i>Logrando saúde P<sup>a</sup> oq espoem esta memoria</i>	1778	VIII	Têmpera s/ madeira	-
40	78				-	-	XIX (?)	Têmpera s/ madeira	-
41	79				-	1771	VIII	Têmpera s/ madeira	-
42	79			-	-	-	XVIII	Têmpera s/ madeira	-

43	80				-	-	XIX (?)	Óleo s/ madeira	-
44	80			-	-	1771	VIII	Têmpera s/ madeira	-
45	81			-	-	1812	XIX	Têmpera s/ madeira	-
46	81				-	s/d		Têmpera s/ madeira	-
47	82			-	-	1822	XIX	Têmpera s/ madeira	-
48	3			-	<i>Prometteo pintar o presente com que logo sarou o Doente</i>	1898	XIX	Óleo s/ metal	-
49	104*			-	<i>Prometteo pintar o presente, com que logo sarou a Doente</i>	1898	XIX	Óleo s/ metal	-
50	84			-	Cumpro agora a promessa que então fiz	1889	XIX	Óleo s/ papel	-
51	85			-	... são e salvo, mandou relatar este p <sup>a</sup> lembrança	1899	XIX	Óleo s/ papelão	-
52	86			-	-	1822	XIX	Têmpera s/ madeira	Theotonio E. Lia
53	87				-	-	VIII	Técnica mista s/ madeira (colagem e Têmpera)	-
54	87				-	1867	XIX	Têmpera s/ madeira	-
55	88			-	-	1879	XIX	Técnica mista / madeira	-
56	89				-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
57	90			-	-	1873	XIX	Têmpera s/ madeira	-
58	90			-	-	1899	XIX	Têmpera s/ madeira	-
59	91				-		XIX	Têmpera s/ madeira	-
60	91				<i>P<sup>a</sup> memoria mandou...</i>	1802	XIX	Têmpera s/ madeira	-
61	92			-	-	1889	XIX	Guache s/ papel	-
62	93				-	1878	XIX	Óleo s/ tela	-
63	94			-	-		XIX	Têmpera s/ madeira	-
64	95				-	1897	XIX	Têmpera s/ madeira	-

65	97				-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
66	98			-	-	-	XIX	Aquarela s/ papel	-
67	99			-	-	-	XIX	Óleo s/ madeira	A Granado Bicas
68	100			-	-	1765	XIX	Óleo s/ madeira	-
69	101			-	-	1900	XIX	Óleo s/ madeira	-
70	101			-	-	1896	XIX	Óleo s/ tela	Iniciais e data do ex-voto: 1910 BR.
71	102			-	<i>Vem por meio deste cumprir a promessa oferecendo este o ...mesmo Senhor em lembração da saúde...</i>	1899	XIX	Óleo s/ madeira	-
72	103			-	-	1764	XIX	Óleo s/ madeira	-
73	104			-	-	1913	XX	Óleo s/ madeira	-
74	105			-	-	1897	IX	Óleo s/ tela	Marcolino Nery de Assis
75	106			-	-	1873	XIX	Óleo s/ metal	-
76	107				-	-	VIII	Têmpera s/ madeira	-
77	108			-	-	1938	XX	Aquarela s/ papel	-
78	108			-	<i>Em sinal de gratidão mandou fazer este quadro</i>	1958	XX	Óleo s/ tela	Assinatura data de execução: J. Gomes, 1958
79	109			-	-	-	XIX	Óleo s/ tela	-
80	110			-	-	1890	XIX	Têmpera s/ madeira	-
81	111			-	<i>prometeu dar seu peso em sêra e mandar pintar o milagre o qual foi concedida ficando salva</i>	1920	XX	Óleo s/ tela	-
82	111			-	-	-	XX	Óleo s/ madeira	J. Nogueira
83	112			-	-	1928	XX	Óleo s/ tela	-
84	113			-	-	1915	XX	Têmpera s/ tela	-
85	114			-	-	1922	XX	Óleo s/ tela	A. Zenicola Horizonte



86	115				-	-	XX	Têmpera s/cartão	-
87	116			-	Esta pintura é oferecida...	1964	XX	Óleo s/ tela	Waldir
88	116			-	...cumprir a minha promessa e colocar na sala dos milagres este Quadro	1922	XX	Aquarela s/cartão	-
89	17			-	... e como gratidão aqui fica o testemunho da verdade	1946	XX	Óleo s/ madeira	-

A imagem 49 foi registrada no catálogo Promessa e Milagre no Santuário Bom Jesus de Matosinhos (1981, p.104) e não houve seu registro no catálogo o Resgate de Duas Coleções. Fonte: Autoria Própria

**APÊNDICE J-** Ex-votos de Congonhas.  
Indicação de técnicas utilizadas.

Nº	Pág. Cat.	Legibilidade do texto			Indicação do texto sobre o mandar fazer o ex-votos	Período		Técnica	Assinatura
		Sim	Não	Parcial		Ano	Téc.		
1	140		-	-	-	1701	VIII	Têmpera s/madeira	-
2	141		-	-	-	1736	VIII	Óleo s/madeira	-
3	142		-	-	-	1756	VIII	Têmpera s/papel	-
4	142	-	-		-	1725	VIII	Têmpera s/madeira	-
5	143		-	-	-	1757	VIII	Têmpera s/madeira	-
6	143	-		-	-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
7	144	-		-	-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
8	145		-	-	-	1763	VIII	Óleo s/madeira	-
9	146	-	-		-	1765	VIII	Óleo s/madeira	-
10	147	-		-	-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
11	148		-	-	... loggo ficou melhor de que <i>promesso</i> por a publico o milagre	1770	VIII	Têmpera s/madeira	-
12	149		-	-	<i>Pª memoria</i> mandou pintar este	1772	VIII	Têmpera s/madeira	-
13	150		-	-	-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
14	151		-	-	-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
15	152		-	-	-	1779	VIII	Têmpera s/madeira	-
16	153	-	-		-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
17	154		-	-	-	1798	VIII	Têmpera s/madeira	-
18	154		-	-	-	1798	VIII	Óleo s/madeira	-
19	155		-	-	-	-	IX	Óleo s/madeira	-
20	157		-	-	-	1822	IX	Óleo s/madeira	-
21	158	-	-		-	-		Têmpera	-

							VIII	s/madeira	
22	159		-	-	-	1844	IX	Têmpera s/madeira	-
23	160		-	-	-	1868	IX	Óleo s/madeira	-
24	161	-		-	-	-	X	Rotogravura s/ papel	-
25	162		-	-	-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
26	163		-	-	-	1816	IX	Têmpera s/madeira	-
27	165		-	-	-	1789	IX	Óleo s/ folha de flandres	Outra língua
28	166		-	-	-	1772	VIII	Óleo s/madeira	-
29	167	-	-		... mercê de sua graça mandou...	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
30	168		-	-	i mando u fa zer este Retabo	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
31	169	-		-	-	1849	IX	Óleo s/madeira	-
32	170		-	-	-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
33	171	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
34	171	-	-		-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
35	172	-	-		-	-	VIII	Óleo s/madeira	-
36	173		-	-	elle recebeu a saúde perfeita para <i>mimoria</i> mandou fazer este painel	1874	IX	Óleo s/madeira	-
37	174	-	-		-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
38	175		-	-	-	1822	IX	Óleo s/madeira	-
39	176	-		-	-	-	X	Têmpera s/madeira	-
40	176		-	-	-	1762	VIII	Óleo s/madeira	-
41	177	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
42	177	-		-	-	-	IX	Óleo s/ folha de zinco	-
43	178	-	-		-	1792	VIII	Têmpera s/madeira	-
44	179		-	-	-	1851	IX	Têmpera s/madeira	-

45	180	-	-		-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
46	180		-	-	-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
47	181		-	-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
48	181		-	-	-	1849	IX	Óleo s/madeira	-
49	182		-	-	-	1754	VIII	Óleo s/madeira	-
50	183		-	-	-	-	VIII	Têmpera s/madeira	-
51	184	-	-		-	1857	IX	Têmpera s/madeira	-
52	185	-	-		-	-	IX	Óleo s/ folha de zinco	-
53	186	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
54	187	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
55	187	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
56	188	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
57	189	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
58	190		-	-	-	-	IX	Óleo s/ tela	-
59	190	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
60	191		-	-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
61	191	-	-		-	-	IX	Óleo s tela	-
62	192	-	-		-	1866	IX	Têmpera s/madeira	-
63	193		-	-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	Foto da Frente e do verso
64	194	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
65	195	-	-		-	1857	IX	Têmpera s/madeira	-
66	196	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
67	196	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
68	197	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
69	198	-	-		-	1903		Têmpera	-

							X	s/madeira	
70	198		-	-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
71	199	-		-	-	-	IX	Têmpera s/madeira	-
72	199	-	-		-	-	IX	Têmpera s/madeira	-

Fonte: Autoria Própria

**APÊNDICE K** - Ex-votos de Congonhas.  
Análise de insidência das Pituras por período.

Análise por períodos

	1º grupo		2º grupo		Total	
Séculos	89	%	72	%	161	%
XVIII	29	32,58	33	45,83	62	38,50
XIX	45	50,56	36	50,00	81	50,31
XX	12	13,48	3	4,17	15	9,31
s/data	3	3,37	0	0	3	1,86

**APÊNDICE L** - Ex-votos de Congonhas.  
Indicação da existência do Artista e obras assinadas.

	1º grupo		2º grupo		Total	
	89	%	72	%	161	%
Indicações	23	25,84	5	6,94	28	17,39
Assinaturas	9	10,11	0	-	9	5,59

**APÊNDICE M** - Ex-votos de Congonhas.  
Análise por registro de legibilidade das pinturas.

	1º grupo		2º grupo		Total	
	89	%	72	%	161	%
Legibilidade Total	60	67,42	35	48,61	95	59,01
Ilegível ou sem legenda	6	6,74	15	20,83	21	13,04
Legibilidade parcial	23	25,84	22	30,56	45	27,95

## ANEXO 1

Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878.

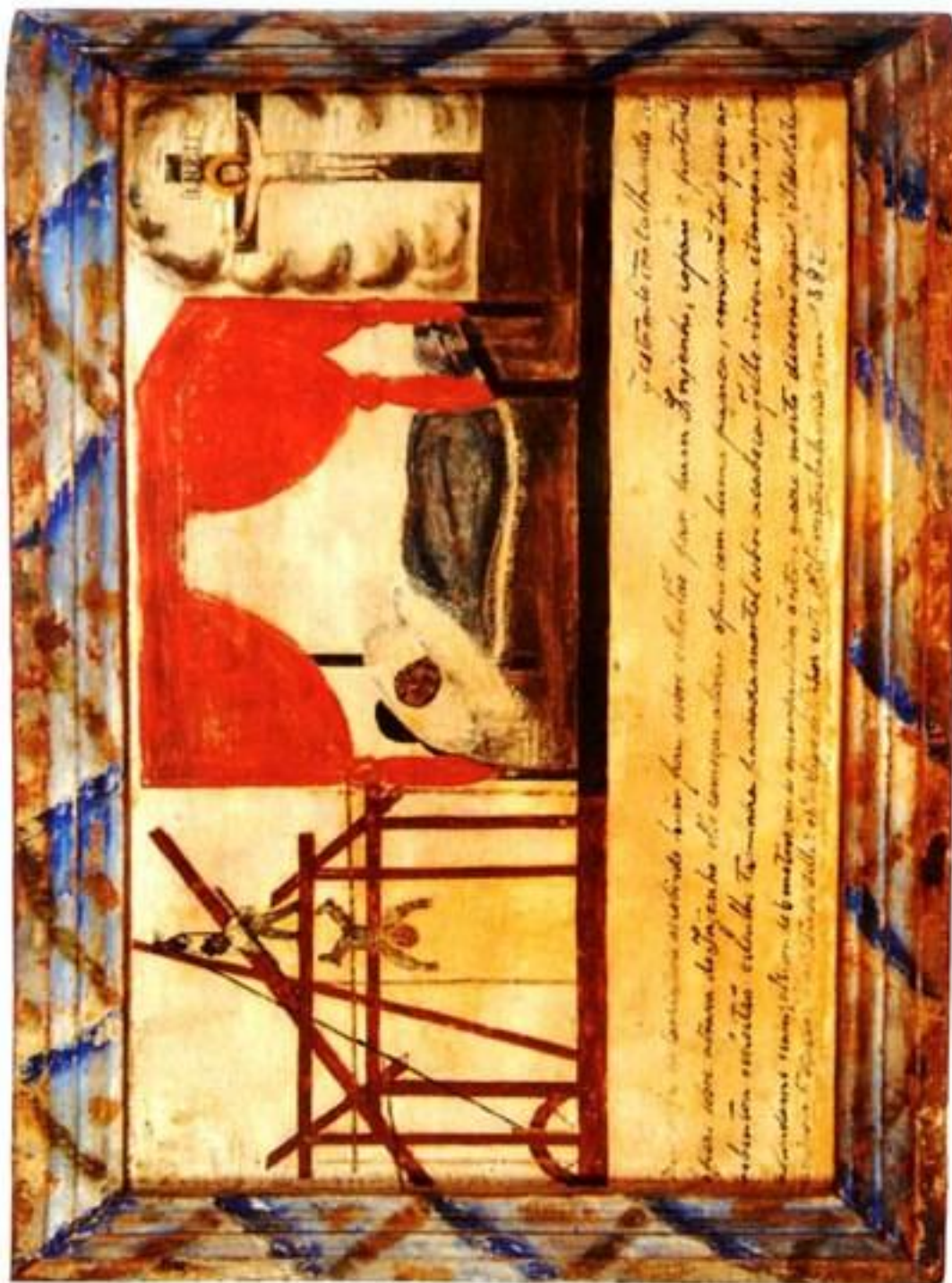


Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p. 93



## ANEXO 2

Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira, Século XIX.



Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG.  
Fonte: CASTRO, 2012, p. 94

## ANEXO 3

Jerônimo Soares. Xilogravuras Acidentes de trabalho, 1966



a. Ilustrações para o cordel *Acidentes no trabalho no ramo da construção*, de Severino José. Fonte: ALCANTARA, 2010, p. 16

## ANEXO 4

Comparativo, a. Jerônimo Soares. Xilogravura Acidente de trabalho, 1966; b. Ex-voto. Óleo s/ tela, 51,2x41cm, 1878. Detalhe.

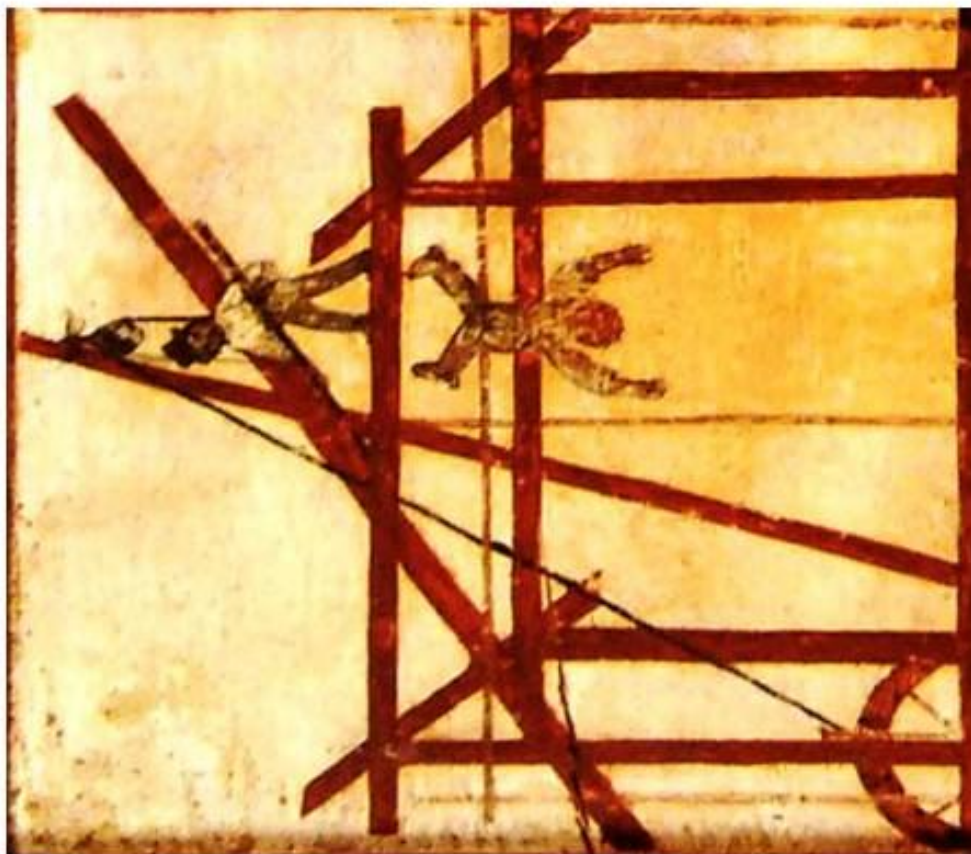


a. Ilustração para o cordel Acidentes no trabalho no ramo da construção, de Severino José. Fonte: ALCANTARA, 2010, p. 16; b. Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG. Detalhe. Fonte: CASTRO, 2012, p. 93



## ANEXO 5

Comparativo, a Jerônimo Soares. Xilogravura Acidente de trabalho, 1966; b. Ex-votos à Bom Jesus do Matosinhos. Têmpera s/ madeira, Século XIX.

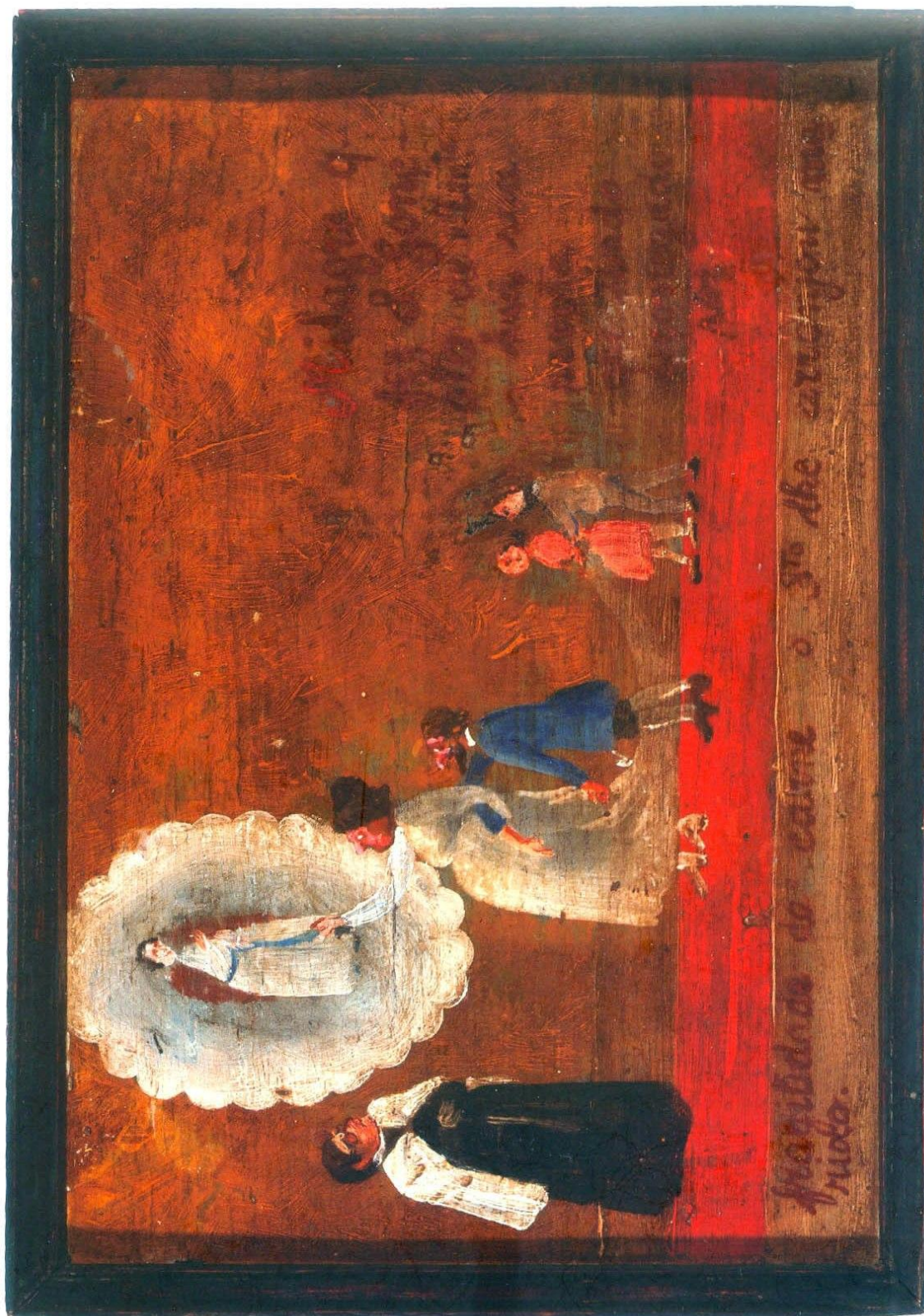


Fonte: a . Ilustração para o cordel Acidentes no trabalho no ramo da construção, de Severino José. Fonte: ALCANTARA, 2010, p. 16; b. Sala dos Milagres do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, MG. Fonte: CASTRO, 2012, p. 94



## ANEXO 6

Ex-votos dedicado á São Gonçalo. Óleo s/ madeira, 22 x 31,5cm. 1772.

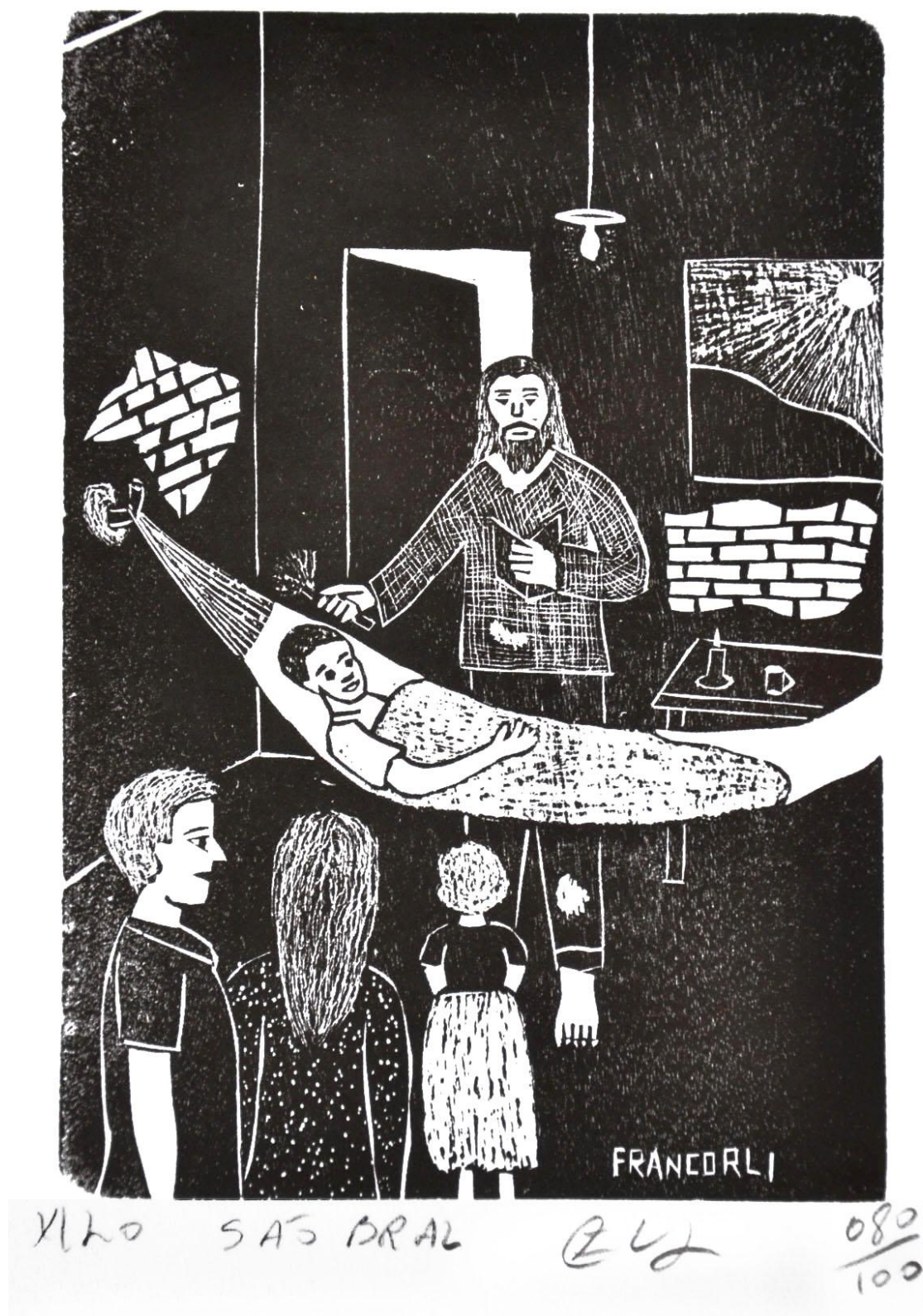


Coleção Márcia de Moura Castro, Congonhas, MG. Fonte: CASTRO, 2012, p.166



## ANEXO 7

Francorli, Xilogravura, 40x 50 cm, 1992.



Fonte: AMADASI, 2009